L'EDUCATION MUSICALE

AVRIL 1963

97

REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 numéros) : F 18,— (Etranger : F. 21,—) Abonnement semestriel (5 numéros) : F. 12,— Etranger : F. 15,—) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de F. 2,50, ceux des années antérieures au prix de F. 2,—.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - N° 96 1er Avril 1963

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e ODEon 24-10

EDITORIAL

Les « Instructions relatives au Baccalauréat » qui figurent dans le numéro 95 de février 1963 nous sont parvenues trop tard pour que certaines précisions et mises en garde réclamées par de nombreux correspondants aient pu prendre place dans l'Editorial du même numéro.

Les voici.

Le programme d'Histoire de la Musique se partage en deux périodes : — jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Beethoven compris pour l'Examen probatoire à la fin de la classe de Première ; — du début du XIXe siècle à nos jours pour le baccalauréat.

On nous signale que :

1°) L'an passé un certain jury n'a pas observé cette discrimination à l'Examen probatoire, alors 1re Partie ; il en est résulté que des candidats, désagréablement surpris, comme on le comprend !, ont renoncé pour 1963 à préparer et à se présenter à l'épreuve de la Seconde Partie ;

2°) Certains examinateurs ont, aussi bien en solfège, théorie (hélas !) et histoire de la musique, posé des questions en dehors du programme et des Instructions officielles.

Voilà qui est infiniment fâcheux et dangereux. Qu'on veuille bien méditer soigneusement les récentes instructions et se souvenir d'un certain paragraphe de la Circulaire aux Recteurs du 24-5-46, parue dans notre numéro 30 de juillet 1956 : « La plus grande bienveillance sera de règle ».

Ajoutons qu'agir différemment représente le contraire de ce qu'il faut : l'épreuve de musique au Baccalauréat, en l'état actuel des choses, doit sans doute sanctionner des connaissances, mais aussi et surtout, être l'occasion pour les examinateurs d'encourager les jeunes gens à persévérer dans la pratique d'un art auquel les pouvoirs publics s'obstinent à ne pas vouloir donner une place convenable dans l'enseignement général.

Rappelons aussi le décret 49.371 du 17-3-49 : « Le Jury est constitué par le Recteur d'Académie. Les membres en sont choisis parmi les Professeurs d'Education Musicale des Lycées, Collèges et Ecoles Normales et, en cas de besoin, parmi les Professeurs des Conservatoires Nationaux.

Beaucoup de lecteurs ne recevaient pas « L'E.M. » en 1956. A leur intention, nous publierons ce règlement dans le numéro d'avril.

Nous recommandons à tous ceux qui feront partie d'un jury de se munir le jour de l'épreuve de ce texte et des récentes Instructions pour, s'il en est besoin, les faire connaître à qui les ignorerait ou voudrait les ignorer.

Cela évitera tout malentendu ainsi que toute question déplacée.

L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS PRÉPARATOIRE

par Mme J. REVEL

Professeur d'Education Musicale
aux Ecoles de la Ville de Paris

CULTURE VOCALE

L'intervalle de quarte, que nous rencontrons au début de très nombreuses chansons, dont il constitue l'anacrouse, devra être travaillé avec un soin particulier : la voix des enfants, passant de la note supérieure à la note inférieure de cet intervalle (soit inversement) doit garder la même couleur avec une homogénéité absolue dans la qualité d'émission. Dans ce but nous userons de formules dans lesquelles la quarte sera préparée par les sons conjoints qui la composent. Par ailleurs, il est préférable de travailler d'abord cet intervalle *descendant* : en effet, le son le plus aigu donne sa couleur vocale (cette voix fine et haute que nous souhaitons toujours) et le son le plus grave, exécuté immédiatement après, bénéficie de cette même couleur.

Ainsi, le timbre vocal ne « sombre » pas.

Voici quelques exemples de formules, extraites de chants (1).

Les formules seront exécutées selon l'habitude, par mouvement chromatique.

Nous pouvons faire chanter enfin une courte vocalise, dans laquelle le fréquent emploi de la voyelle « *é* » amène un timbre vocal léger et clair (2).

Une prononciation très nette, très soignée des paroles, au cours de l'étude des formules ou des vocalises, constituera simultanément un exercice d'articulation.

Outre ces exercices de base, nous userons, et ceci désormais pendant toute la scolarité, du procédé qui consiste à détacher, du chant que nous ferons apprendre dans la dernière partie de la leçon, un passage contenant une difficulté vocale. Ce passage sera alors traité en tant qu'exercice.

Choisissons pour exemple le chant : *Beau mois de mai* (radio-scolaire 1960-61 - 1er cahier).

Deux passages, vocalement délicats, se présentent dans ce chant (3).

Leur difficulté réside uniquement dans le « legato » qui est encore accentué, dans ces deux passages, par la courte vocalise du début, et ceci dans un registre assez aigu.

Il va donc falloir obtenir une homogénéité vocale, un « fondu », tout en respectant les nuances que laisse deviner le texte : crescendo pour le premier passage, decrescendo pour le second.

Commençons l'étude du premier fragment, dans le médium (4).

Chaque formule sera chantée en un seul souffle, et par l'articulation d'une seule syllabe pour deux sons (un plus grand nombre de sons serait d'ailleurs préférable, mais d'une exécution trop dificile dans cette classe) l'enfant sentira mieux le groupement des sons constituant le fragment, la « phrase musicale » en un mot. Or, nous n'obtiendrons ce phrasé que par un « legato » très soigné, et très souple.

Le second fragment, simple partie de phrase, comporte un écueil dans ses trois premiers sons, car à la difficulté du « fondu » s'ajoute celle d'une exécution en registre aigu.

Nous en commençons l'étude, ici encore dans le médium, en haussant la formule, d'une façon chromatique jusqu'à sa réelle hauteur (5).

L'exécution avec paroles se fera immédiatement après celle des vocalises, indiquées respectivement pour chaque fragment, et rigoureusement dans le même esprit, suivant l'exemple donné, avec autant de soins que possible, par le professeur.

Tous les chants comportant, soit des notes détachées, soit une difficulté d'articulation, ou encore un intervalle vocalement délicat, seront travaillés ainsi, fragmentairement, dans la partie de leçon réservée à la culture vocale.

CULTURE AUDITIVE

L'étude du son *fa*, dernière acquisition dans cette classe, va nous être considérablement facilitée par le travail effectué sur des formules contenant ce son et exécutées en culture vocale. Il nous suffira de transposer en *do majeur*, les formules de chant que nous avions alors utilisées.

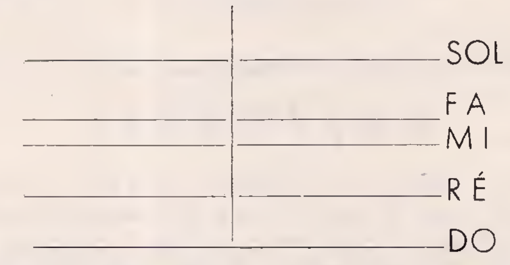
Ainsi le début des chansons :

— *C'est le jour de la Noël*, anthologie Heugel n° 10.
— *L'alouette et le moineau*, anthologie Heugel, n° 7.
— *La ronde des rubans*, radio scolaire 1960-61 n° 1.
— *La ronde du petit bonhomme*, Gédalge, 20 chansons pour enfants.

pourront nous aider à faire découvrir ce nouveau son.

Comme à l'habitude, la formule choisie est chantée, et lorsqu'elle est bien apprise, nous remplaçons les paroles par le nom des sons.

Le fa est situé par rapport aux sons connus, et inscrit sur le graphique.



Il est indispensable de faire remarquer et sentir aux enfants, combien le *mi* et le *fa* sont proches. Nous devons exiger d'eux beaucoup d'attention et de soins, lorsqu'ils chantent le *mi* après le *fa*, en particulier : le demi-ton est pour eux subtil, et lors d'un mouvement descendant, difficile à exécuter avec justesse.

La formule est ensuite écrite au tableau, sur portée, et chantée.

En composant les premiers exercices de solfège utilisant ce nouveau son, évitons un emploi du son *sol* trop fréquent, pour éviter des confusions. (6).

Dispensons-nous de tracer au tableau, en début de solfège, la clé de sol : il est, de toute évidence, impossible d'expliquer à des enfants aussi jeunes, le rôle des clés. Aussi ne faisons rien, que nous ne puissions expliquer. Il en va de même quant à la fraction 2/4, qui indique usuellement la mesure que nous avons utilisée jusqu'ici. Ne pouvant ici encore, expliquer la signification du chiffre quatre représentant un quart de ronde ; (or les élèves du cours préparatoire ignorent, cela va de soi, la notion de fraction, et par ailleurs la ronde ne leur est pas encore connue) nous n'inscrirons donc pas le dénominateur 4 et nous nous contenterons du seul chiffre deux, indiquant deux temps, deux gestes, auxquels les enfants sont accoutumés.

Tout le travail de culture auditive, en ce dernier trimestre, aura pour unique but, une fois le son *fa* bien assimilé, de familiariser les élèves avec ces cinq sons. Evitons l'écueil de l'automatisme (par exemple, les enfants, après avoir chanté *do, ré mi*, continuent à chanter la série, *fa sol*, quels que soient les sons à exécuter) en usant, lors de la compo-

(1) J'ai du bon tabac – quarte descendante –

(a) J'en ai du bon et puis du mau-vais.

Le Roi d'Yvetot (Educ. permanente, cahier n° 4

(b) Il é-tait un roi d'Y-ve-tot, peu con-nu dans l'his-toire

– Quarte ascendante –

Chanson de l'avoine - Radio scol. cahier 1 - 1961-62

(c) quand mon grand'pè-re vou-lait

Cette nuit Noël est né - Radio scol. cah. 1 - 1960-61

(d) cet-te nuit Noël est né, les ber-gers l'ont an-non-cé

– Quarte descendante, puis ascendante –

Le Petit Bossu - Educ. perman. - cah. 4

(e) En ar-ri-vant chez la lai-tiè-re, tout en fai-sant ses p'tits

La Servante à Nicolas - Educ. perm. - cah. 4

(f) tour-ne, tour-ne, tour-ne, tour-ne ! tic et tac

(2) tra-dé-ri-dé-ré, tra-dé-ri-dé-ré, tra-dé-ri-dé-ré,

tra-dé-ri-dé-ré, tra-dé-ri-dé-ré, tra-dé-ri-dò-ré

(3) qui ai-ment le prin-temps pour tous les jours

(4) tra-la-la-la, tra-la-la-la — par mouvement chromatique jusqu'à la hauteur réelle du fragment.

(5) tra-la-y-la tra-la-y-la tra-la-y-la

sition des solfèges, des deux remèdes les plus efficaces : d'une part la répétition d'une même note, et d'autre part le retour sur un son précédemment chanté (par exemple, les deux premières mesures des solfèges a - b - d indiqués plus haut).

Ces deux procédés ont pour effet de briser la sensation de série, et laissent toute liberté auditive.

Lorsque les enfants auront acquis d'une façon sûre, la connaissance de ces sons, nous pourrons envisager l'étude de la quarte descendante *sol-ré* : une préparation à l'exécution de cet intervalle déjà difficile sera nécessaire. Avant le « saut » *sol-ré*, il faut que le son *ré* ait été chanté, sur une valeur longue de préférence, afin qu'il soit bien imprimé dans toutes les mémoires (7).

Enfin, lorsqu'un solfège contient une difficulté réelle, que cette difficulté soit unique ! Nous y trouverons un double avantage : d'abord elle sera bien plus rapidement surmontée, les enfants voyant là une sorte de jeu (à nous de la présenter comme telle !) et enfin nous ne les rebuterons pas, ce qui demeure notre constant souci.

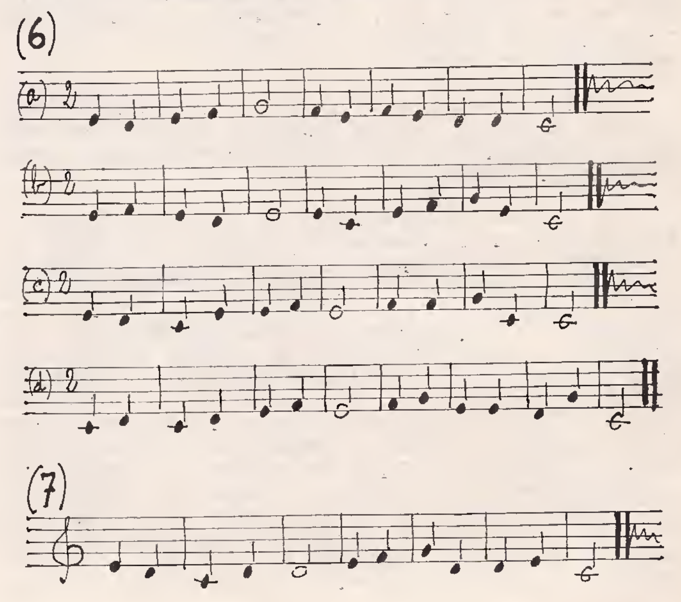
Voici quelques chants, légèrement plus difficiles que ceux, déjà proposés ici :

(1) *Le petit pastoureau*, SEVPEN radio-scolaire 1956-57.
(2) *Beau mois de mai*, SEVPEN radio-scolaire 1960-61 n° 1.
(3) *L'alouette et le moineau*, Anthologie Heugel, 7e fascicule.
(4) *Sur la place du marché*, SEVPEN radio-scolaire 1957-58.
(5) *A qui dansera le mieux*, Anthologie Canteloube-fascicule Touraine.
(6) *Lon, lon, la laissez-les passer*, Anthologie Canteloube-fascicule Touraine.
(7) *Pastourelle*, Anthologie Canteloube-fascicule Maine.
(8) *Ronde de la tour*, SEVPEN radio-scolaire 1958-59.
(9) *Le jeu des trois bouquets*, SEVPEN radio-scolaire 1958-59.
(10) *Trois souris* (à l'unisson), 50 canons Chaillez.

AUDITIONS

Notre choix s'est orienté jusqu'ici, vers des œuvres surtout rythmiques, à tempo vif, dansant. Ainsi, le mouvement final des *symphonies* de *Mozart* n° 39 Kœchel 543, n° 38 Kœchel 504, le *final* de la *symphonie* n° 40 en *sol mineur*, le *final* de la *symphonie Haffner* donnent des exemples d'œuvres accessibles aux enfants, car ils en suivent aisément le dessin mélodique, bref et mobile.

Essayons maintenant de les habituer à soutenir leur attention sur une phrase mélodique plus longue, mais toujours avec le même genre d'œuvres. Cette évolution vers un rôle plus important de la mélodie pourrait s'effectuer avec une présentation et une audition du *final* de la 5e *Symphonie* de *Schubert*, par exemple. Par ailleurs, les *menuets* de nombreuses *symphonies* de *Mozart* illustreraient bien notre propos. Leur intérêt mélodique, leur rythme vif, jeune, enfin la présence du « *trio* » avec son caractère bucolique, son orchestration colorée, en opposition à celle du *menuet* proprement dit, font de ces pièces, de courts chefs-d'œuvre qui emporteront l'adhésion d'un jeune auditoire.



J. HAYDN : LA CRÉATION

par A. GABEAUD

Bibliographie.

Sur Haydn : Michel Brenet, P. Barbaud, Y. Tiénot, Jacob.

Enregistrements.

3 disques : Deutsch Gram. 551 : 553 dir. Markevitch.
2/30 : Erato LDE. 3005/6. Orch. Vienne.
2/30 : Amadeo. AVRS 6024/5
2/30 : Vox. PL 11.452 (en album).

Partition.

Eulenburg (orch. petit format).

CONSIDERATIONS GENERALES

Genèse et Destinée.

Au cours de son premier séjour à Londres, et en Mai-Juin 1791, Haydn avait assisté aux fêtes commémoratives en l'honneur de *Haendel*, et entendu certains Oratorios, entre autres : *Israël en Egypte, Le Messie* dont l'Alleluia l'avait rempli d'enthousiasme. Ces auditions furent pour lui une véritable révélation : Haydn s'était essayé à l'Oratorio avec « *Le retour de Tobie* » écrit dans le style conventionnel de l'époque plus près de l'Opéra italien que de la musique religieuse. Aussi réfléchit-il beaucoup lorsqu'il fut rentré à Vienne.

Quand Haydn revint à Londres, il accueillit très favorablement l'offre faite par Salomon (son impresario) qui lui proposa un poème sur « *La Création* » inspiré de la Genèse et de Milton, ce livret avait été destiné à Haendel. Haydn accepta de le mettre en musique, mais les difficultés de la langue anglaise le rebutaient ; c'est alors que le baron Van Swieten, admirateur de Bach et protecteur de musiciens tels que : Mozart, Haydn, Beethoven — se chargea de rédiger en allemand le texte anglais. Très judicieusement, Van Swieten adapta plutôt qu'il traduisit, supprimant certains passages de goût discutable, et introduisant des scènes descriptives, un dialogue plein de joie devant les merveilles de chaque jour de création, ce qui convenait tout à fait au tempérament de Haydn.

Celui-ci se mit au travail dès 1797, et l'œuvre fut achevée au début de l'année 1798. Sa réalisation musicale toute nouvelle à l'époque devait avoir une grande répercussion sur les successeurs de Haydn.

Une première exécution privée eut lieu les 29 et 30 avril 1798, chez le prince Schwarzemberg, grâce aux efforts de Van Swieten, qui fit appel à tous ses amis afin que les souscriptions assurent les frais de l'exécution et des honoraires intéressants à l'auteur. L'Oratorio fut accueilli avec enthousiasme et repris dans les mêmes conditions les 7 et 10 mai. Le 19 mars 1799 eut lieu la première exécution publique sous la direction du Maître lui-même, au Hoftheater devant un public tout à fait conquis, et, très vite « *La Création* » franchit les frontières : Le pianiste Steibelt emporta la partition à Paris, où, traduite par de Ségur, elle fut jouée à l'Opéra de Paris par des chanteurs notoires, et 200 exécutants (orchestre et chœurs). Le succès fut immense, ce qui provoqua d'autres auditions et même des parodies !... C'est en se rendant à la première (24 décembre 1799) que Bonaparte échappa au complot de la rue Nicaise... Les interprètes firent graver une médaille commémorative à l'effigie de Haydn. Même accueil à Londres, Lisbonne, Saint-Pétersbourg où une autre médaille fut frappée par les soins de la Société philharmonique. Le 15 mars 1800, nouveau concert public à Vienne ; l'œuvre est reprise les 12 et 13 avril chez le prince Schwarzemberg, mais Haydn, souffrant, ne peut y assister. Le 27 mars 1808, sous la baguette de Salieri, une présentation triomphale de « La Création » permit à Haydn d'y venir, malgré ses rhumatismes ; ses amis et élèves l'amenèrent sur la scène en fauteuil roulant, le Maître fut accueilli par des fanfares et des roulements de timbales ; ... Son état ne lui permit pas de rester jusqu'au bout et l'émotion trop forte l'obligea à quitter la salle après la première partie. Une dernière anecdote : En 1809, les troupes françaises firent leur entrée à Vienne. Haydn, malade et effrayé des événements, consentit tout de même à recevoir des officiers français venus lui rendre hommage, l'un d'eux se mit au piano et chanta un air de « La Création ». Le Maître, très ému, embrassa cet ennemi qui admirait son génie ; quelques jours après, il s'endormait pour toujours non sans avoir pu rejouer « L'Hymne Autrichien » composé dans des jours meilleurs...

L'œuvre.

Construite selon les normes des Oratorios de Haendel, elle est divisée en *3 parties* : 1°) Les quatre premiers jours : après le chaos, la lumière, le jour et la nuit, la mer et la terre, sa végétation, les astres... - 2°) Création des animaux, puis de l'homme et la femme. - 3°) Sentiments de l'être humain devant les merveilles de la nature ; bonheur du premier couple au Paradis. Là, s'arrête le poème musical de Haydn, dans la joie et l'action de grâces ; aucun nuage ne vient obscurcir cette célébration de « La Création dans la luminosité de sa musique.

Le récit des « miracles » divins est tour à tour exposé par les trois Archange : *Gabriel*, soprano ; *Uriel*, ténor ; *Raphaël*, basse ; dès la fin de la 2e partie, *Adam* et *Eve* prennent la parole, ou plutôt les soli. *Le chœur* chante les louanges du Seigneur entre les récits des solistes ; parfois, il a un rôle actif, notamment : au début, il annonce l'apparition de la *Lumière*, après un récit murmuré des voix perdues au-dessus d'un orchestre PP, le chœur éclate triomphal : « Et la lumière fut » avec l'orchestre au complet. Au n° 2, le *chœur* semble agrandir l'Air d'Uriel par un passage fugué modulant, décrivant le désordre des démons surpris et basculant dans les abîmes... puis, c'est un choral très doux (en *La majeur*) très harmonieux qui salue l'ordre nouveau.

Dans le cours de l'œuvre, les *formes* traditionnelles instrumentales et vocales sont conservées surtout pour les « Airs » — commentaires, alors que les passages descriptifs adoptent souvent une forme libre — La succession des divers morceaux n'est jamais brutale et leur continuité se trouve assurée : l'œuvre ne paraît jamais découpée en pièces séparées. Des *audaces harmoniques* et tonales très hardies pour l'époque, apparaissent dans la remarquable introduction : « *Le Chaos* » où la musique semble errer à travers diverses tonalités, se charger de dissonances et d'équivoques tonales — L'*orchestre* classique, très fourni avec l'adjonction de trois trombones et un contrebasson, dialogue soit d'instrument à instrument soit avec les voix, prenant souvent une couleur descriptive ; le jeu des timbres choisis, bien associés, accentue ce côté pittoresque ; on remarque même des entrées d'instruments (n° 12) présageant certains procédés wagnériens...

L'analyse qui suit, limitée à la 1re Partie, guidera, nous l'espérons nos découvertes, et puisse-t-elle inciter nos lecteurs à poursuivre et se familiariser avec les belles pages des 2e et 3e Parties de « La Création ».

ANALYSE DE LA PREMIERE PARTIE

I. - Introduction.

Représentation du chaos. Difficile de lui attacher une forme précise. Au début : tenue d'*Ut* par tout l'orchestre, F et dim., puis en *Ut mineur*, s'élève un motif (A) plaintif avec frottement entre les deux violons, nouvel accord F, ensuite développement, ou plutôt continuation du motif (A), tout est immobile et froid. Par ci, par là, quelques arpèges se glissent comme un essai de mouvement (mes. 6 et suiv.); des dissonances, des errements évoquent le désordre (mes. 10 à 20). Tout reste sombre ; la terre semble s'animer (*Ré bémol*) avec un tremblement aux cordes (mes. 21). Au-dessus, une plainte des hautbois et flûtes. Un peu de clarté arrive en *Mi bémol* avec la douceur des clarinettes (mes. 27-31). Des traits de lumière fusent (mes. 31, 36, 39...) pendant que les timbales frémissent à 4 doubles croches contre 6 aux traits de flûtes. Le ton initial, *Ut mineur*, semble revenir ; l'orchestre s'anime, les traits se multiplient. On s'arrête sur la *dominante d'Ut* (mes. 49). Le mystère s'affirme par des chromatismes, des bouts de traits, puis c'est :

Le *Récit de Raphaël* (mes. 59), sans accompagnement : « *Au commencement, Dieu créa le Ciel et la Terre* ». Un accord de *septième diminuée* souligne le mot : *Gott*, suit un court commentaire de 2 mesures aux cordes et clarinette « *Et la terre était informe et vide* » ; les cordes jouent un même motif sombre en *Mi bémol mineur* (mes. 69) « *L'obscurité régnait sur les abîmes* ». Le chœur achève (mes. 75) avec les cordes *pp*, et murmure avec Raphaël : « *Et l'Esprit de Dieu régnait sur les eaux* », l'orchestre s'arrête pour s'intercaler doucement entre les paroles : « *Et Dieu dit : que la lumière soit !* », « *Et la lumière fut* », (en allemand, la phrase finit sur le mot *Licht* sur lequel porte l'accent). Sur ce mot, tout l'orchestre éclate (mes. 86) *FF* en *Ut majeur* comme une illumination, il frémit et monte jusqu'à un arrêt sur la *dominante* (mes. 89). Le récit reprend, plus mélodique en *Ut majeur* ponctué par les cordes : « *Et Dieu sépara la lumière des ténèbres* ».

II. - Aria et Chœur.

En deux parties. — 1°) *Uriel. La majeur*, lumineux et joyeux. a) Prélude orchestral, cordes, bois et 2 cors. Le chant commence mes. 17 (*le rayon dissipe les ténèbres*). Rappel de l'ombre (ton mineur) (mes. 28-30) ; le premier jour (ton Majeur). Aboutissement à la *dominante*. - b) *Allegro moderato* : Evocation des démons, où l'on trouvera deux phrases opposées : les démons et l'ordre. A l'évocation des démons (mes. 49), modulations fort éloignées : d'abord *ut mineur*, violons et basses grondent (chromatismes, trémolos) ; les bois ajoutent leurs accents (mes. 58 à 77) toujours sur le récit d'Uriel.

2°) Le chœur reprend l'évocation des démons précipités dans les abîmes (mes. 77) avec l'adjonction des trombones et du contrebasson dans un passage fugué (mes. 77) qui s'oriente vers *sol mineur*, aboutit à la *dominante* pour la chute (violons très agités). Enfin, calme. (Mes. 95-96). - b) Retour en *La majeur*, très doux, avec des petits dessins accompagnant le chœur écrit en choral, pour annoncer l'ordre nouveau - a') Reprise des démons (Uriel, mes. 114), en *la mineur*, chromatismes ; réponse du chœur (mes. 122) en contrepoint libre, cette fois - b') Retour du calme (mes. 128) qui se termine dans le ton : *La majeur*.

III. - Récit de Raphaël.

« *Et Dieu créa le firmament...* ». Puis, *Allegro assai* : descriptif (mes. 7). La tempête : l'orchestre commente chaque phrase du récit (*Fa majeur*); des gammes représentent cette tempête (mes. 13); des arpèges aigus traduisent les nuages chassés par le vent ; gammes et roulements de timbales expriment éclairs et tonnerre ; enfin, triolets staccati dépeignent la pluie. Véritable tableau symphonique.

IV. - Chœur et soprano solo (Gabriel).

Forme lied en trois parties.

a) Prélude avec solo de hautbois préparant le thème repris par Gabriel dont chaque phrase chantée trouve une réponse à l'orchestre.

Ce prélude donne les dessins principaux développés par la suite (C). Le chœur continue le chant du soliste célébrant le 2e jour et louant le Créateur.

b) Milieu en *sol*. Gabriel et le chœur (mes. 23).

a') Reprise du motif (C) (mes. 31) par Gabriel et le chœur qui lui répond ; ils s'unissent (mes. 41) et l'archange chante une grande vocalise aiguë (mes. 44). Fin par tout l'orchestre.

V. - Récit de Raphaël.

Création de la mer, de la terre ferme et des rivières. Cadence sur *Si bémol* enchaîne l'Air suivant :

VI. - Air de Raphaël.

En deux grandes parties très descriptives ; la première est une sorte de lied.

A) La mer, gammes aux cordes (*ré mineur*), tenues (bois et cors), sauts du premier violon. Le chant commence (mes. 13) sur un dessin continu de doubles croches. Orientation vers la *sous-dominante*, puis à la *tonique*. Le début du chant (D) présage Beethoven.

B) En *Fa* (mes. 28). Les côteaux et rochers apparaissent

A') Il semble que (D) soit repris, en *ré mineur* (mes. 61), la voix amorce une grande vocalise et conclut sur la dominante (mes. 70).

2e Partie : En *Ré majeur*. Tableau différent, champêtre avec 2 cors et un dessin continu de triolets aux premiers violons et de petits motifs se répercutant (flûtes et hautbois). Raphaël décrit le ruisseau courant dans la vallée paisible... il s'immobilise parfois (mes. 89 et 91) puis reprend son cours... Le chant se termine par une belle vocalise (mes. III) sur le mot « *Tal* » et tout s'achève dans la douceur.

VII. - Récit de Gabriel.

« *Et Dieu dit à la terre de porter de l'herbe, des arbres et des fruits...* ».

VIII. - Air de Gabriel.

Beaucoup de vocalises ornementales. *Forme lied.*

A) Ritournelle, puis chant (E) ; les clarinettes présagent les oiseaux qui peupleront les buissons fleuris ; modulation vers la *dominante* (mes. 20) avec une longue vocalise, points d'orgue et repos.

B) Après un court passage, modulation en *Ré bémol* (mes. 38), *La bémol, Si bémol mineur* (mes. 46) : frémissement avec les cors pour évoquer la forêt (mes. 48). Repos sur la dominante.

A') Ritournelle et chant (E) avec vocalises ; demeure à la *tonique* transposant le passage en *fa* comme une seconde idée de sonate. Longue vocalise, puis Coda avec de grands arpèges aux flûtes et clarinettes.

IX. - Récit.

Uriel : « *Et les créatures célestes entonnèrent un chant* ».

X. - Chœur.

De louanges, rappelle Haendel. *Forme lied.*

A) Ensemble note contre note (style choral). Tout le chœur et l'orchestre en *Ré* (F).

B) Passage fugué (mes. 11). Exposition très régulière. Modulation au relatif (mes. 20). Sujet au relatif (mes. 21). Essai d'augmentation à la basse (mes. 23). *Sous-dominante* (*sol*), puis *fa dièse* (mes. 30), ensuite : *dominante. Strette* (mes. 37 et *pédale de dominante* (mes. 40).

A') Retour du début, en choral (mes. 43) accompagné de fanfares. Coda avec vocalises (mes. 51-52).

XI. - Récit.

Très court. Uriel annonce la création des astres.

XII. - Récit d'Uriel.

En deux parties : le soleil (le jour). La lune et les étoiles.

A) Lever du soleil. Orchestre curieux : court prélude où les instruments entrent peu à peu sur une gamme montante dans l'aigu (flûtes et premiers violons) (de *Ré* à *Fa dièse*), en rondes. Entrent, avec leur motif spécial : deuxième violon, alto, violoncelle (en rondes), hautbois, basson, contrebasse, cors. A la mesure 10 : le soleil à son zénith : tout l'orchestre l'acclame avec grandeur ; il s'arrête pour laisser le soliste décrire la splendide apparition. Une montée de basses avec fanfares commente le fait. Uriel reprend (mes. 19), vers *sol*, toujours suivi par l'orchestre « *Le géant fier et joyeux poursuit sa route* ».

B) *Adagio.* C'est le soir. Montée de la lune. Blanches à la basse (violoncelle et contrebasse) une gamme similaire, mais à la *sous-dominante.* Le quatuor, à 3 Parties, s'y superpose ainsi que le soliste (mes. 28) « *comme un reflet, la lune se glisse dans la nuit...* ».

Allegro. Uriel, commentant cette quatrième nuit lumineuse, invite les Esprits célestes à chanter la gloire de Dieu.

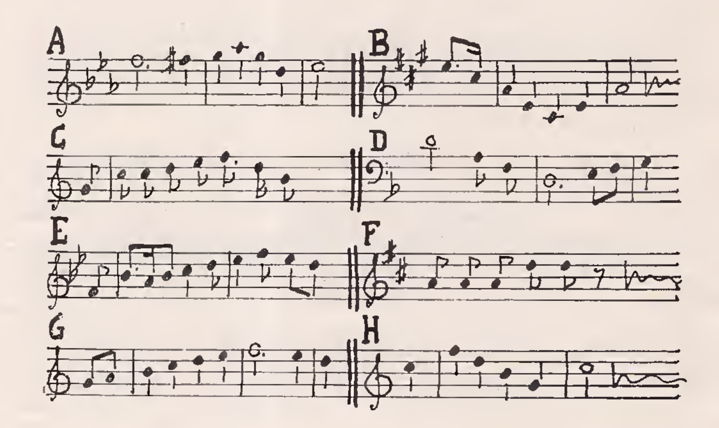
XIII. - Chœur et soli.

Division en deux parties, comme deux strophes. C'est un choral.

1°) Alternance entre la masse et les solistes - 2°) Chœur développant le motif principal, qui n'est pas l'initial, mais (G) sa suite (deux motifs développés).

1°) Presque *forme-lied* : a) Chœur majestueux, très joyeux ; tout l'orchestre y participe. Le chœur commence, les cordes répondent ; puis c'est un des motifs (G), qui seront repris, et qui est dit deux fois (mes. 8, puis 14) - b) Trio des archanges (mes. 22) pour célébrer le jour (*Ut majeur*), la nuit (*ut mineur*). Descente dans le grave, *ppp*, presque sans accompagnement, sauf tenue des bassons. Le chœur répond avec un nouveau motif (H) qui semble une suite du premier. Entrées en imitations (mes. 37-39) ; on revoit le motif (G) (mes. 42-43) qui se développe. - a') Trio des archanges qui reprend le début du chœur (mes. 55) en entrées successives, avec des répliques du quatuor auquel se mêlent les cors et hautbois. Le chœur reprend et développe (mes. 70) le motif initial avec des ornements et des traits de violons. Ce passage est repris avec quelques changements par les solistes (rall. sur : « *keiner* » ; remarquer les trilles aigus de la flûte). Rentrée du chœur développant (H) et (G) comme la première fois.

2°) Finale (mes. 110) en entrées fuguées (G) et accompagnement d'instruments à vent ; les autres viennent peu à peu. Modulation sur la strette (mes. 120) au *relatif*, puis à la *sous-dominante* (mes. 128) et son *relatif*. Retour au ton avec la *pédale de dominante* (mes. 141). Tout le chœur reprend le motif (G) en choral majestueux ; une autre pédale de dominante prolongée (mes. 159-166) amène une grande animation de l'orchestre. On oscille à la *sous-dominante*, les altérations se multiplient (mes. 175 et suiv.), sans moduler, pour terminer brillamment cette première partie.

Est-il besoin de dire que là ne doit pas se borner l'étude de la *Création* pour avoir une connaissance de toute l'œuvre. Les 2e et 3e parties doivent être méditées, en particulier, les numéros 15, 21, 28 (apparition du couple humain et le grandiose chœur fugué), 29 (3 flûtes pour présenter l'aube « aux nuages roses »), 30 (hymne d'actions de grâce d'Adam et Eve), 34 (chœur final).

Un musicien Perpignanais du XVIII siècle : Joseph Bodin de Boismortier

par Germaine BURIT

Professeur Licenciée
de l'Union des Maîtres du Chant Français.

Nous venons vous parler ici d'un illustre compatriote, qui fut un excellent musicien du XVIIIe siècle et qui, bien qu'un peu oublié aujourd'hui, eut en son temps son heure de célébrité.

« Joseph Bodin de Boismortier, « Bourgeois de Paris », est né à Perpignan en 1691 », lisons-nous dans l'Histoire de la Musique, et « mort à Boissy-en-Brie en 1755 », d'après La Borde et Titon du Tillet, ou bien en 1765 d'après Fetis; mais cette date de naissance est erronée, car voici ce que nous révèlent les registres paroissiaux de l'époque que nous avons pu consulter aux Archives de notre ville (Perpignan) :

« Moy vuy il trenta hun del mes de Janer del any mil setze cens vuytanta dos, jo Raphel Cruzat, prêtre y doien de San Juan, he batejat segons lo rito y forma de Santa Mare Iglesia, Joan Josep Lluis Francisco, fill llegitim y natural de Mr Denis Bodin et de dame Lucrezia Noblet, habitans de Perpinya.

« Foren padrins Mr le Marquy de Chevazon, tinent general de las armadas del Rey y gobernador de la provincia de Roussillon et dame Probal de Perpignan ». (G. C. 14 - p. 95).

Nous traduisons : « Aujourd'hui, le 31 du mois de janvier 1682, moi Raphêl Cruzat, prêtre et doyen de Saint Jean, ai baptisé selon le rite et forme de Sainte mère Eglise, Jean, Joseph, Louis, François, fils légitime et naturel de M. Denis Bodin et de dame Lucrèce Noblat, habitants de Perpignan.

« Furent parrains, le Marquis de Chezavon, Lieutenant général des armées du Roi et Gouverneur de la province de Rousillon et dame Probal de Perpignan ».

On ne sait rien de la jeunesse de Bodin de Boismortier et de ses études. Il semble avoir quitté assez tôt sa province natale pour s'installer à Paris. Il épousa Marie-Anne Valette qui devait lui survivre et dont les obsèques eurent lieu le 10 janvier 1771 à l'Eglise Saint-Paul.

De cette union naquit une fille, Suzanne Bodin de Boismortier, née à Perpignan au dire de l'historien Henry. Elle suivit la carrière des lettres et compte au nombre des femmes savantes de la dernière moitié du XVIIIe siècle. On lui doit plusieurs pièces de théâtre et deux romans pleins d'intérêt intitulés : « Mémoires historiques de la Comtesse de Marienberg » en 1761; « Histoires de Jacques Féru et de la valeureuse demoiselle Agathe Mignard, écrite par un ami d'iceux » (1766). Le docteur Carrère lui attribue encore un volume d' « Histoires morales », publié à Paris en 1768.

Mais il nous est permis de supposer que Bodin de Boismortier, bien que né à Perpignan, n'est vraisemblablement pas d'origine catalane. En effet, on ne retrouve ce nom dans aucune localité des Pyrénées-Orientales. Il est probable que son père était un haut fonctionnaire de Louis XIV, venu à Perpignan après le Traité des Pyrénées (1659), par lequel l'Espagne cédait le Roussillon à la France.

Compositeur habile et d'une inlassable fécondité, Boismortier apparut à une époque où, à Paris, on aimait la musique simple et facile. Le maître astucieux ne tira que trop parti de ce goût à la mode. Il s'essaya avec succès dans tous les genres. Il rivalise avec Rameau dans le domaine de l'opéra-ballet ou de la cantate profane, avec Mondonville dans celui du motet à grand chœur, avec Clérambault dans le domaine de la cantate. Il fut considéré comme le compositeur de musique instrumentale le plus actif et le plus habile de son temps. Doué d'une facilité prodigieuse, il n'avait pas son pareil pour les pièces aisées, simples et naturelles. Certains critiques même, raillèrent cette étonnante facilité de production. Mais lui, les laissait dire, se contentant de tirer tout le profit possible de la popularité dont il jouissait auprès des dilettantes. Dom Caffiaux (1712-1777) nous raconte que Boismortier a encaissé pour ses compositions 50.000 écus, ce qui ferait aujourd'hui plus de 5 millions de francs.

Boismortier était gai, inventif, d'un commerce agréable, poète à l'occasion. Voici ce que nous dit de lui Jean Benjamin de La Borde, compositeur et musicographe (1734-1794), dans son « Essai sur la Musique » paru en 1780 :

« Boismortier, parut dans un temps où l'on n'aimait que la musique simple et fort aisée. Ce musicien adroit ne profite que trop de ce goût à la mode, et fit pour la multitude des airs et des duos sans nombre, qu'on exécutait sur les flûtes, les violons, les hautbois, les musettes, les vielles, etc. Cela eut un très grand débit; malheureusement, il prodigua trop ces badinages harmoniques, dont quelques-uns surtout étaient semés de saillies agréables. Il abusa tellement de la bonhomie de ses nombreux acheteurs, qu'à la fin on dit de lui :

« Bienheureux Boismortier, dont la fertile plume
Peut tous les mois, sans peine, enfanter un volume ».

« Boismortier, pour toute réponse à ses critiques, disait: « Je gagne de l'argent ». Au reste, il prouve du talent dans son opéra de « Daphnis et Chloé », qui fut bien reçu. Il s'était déjà essayé à l'Opéra sur deux autres ouvrages ».

« Ce musicien était plaisant, nous dit encore La Borde, ingénieux et de bonne compagnie; il faisait des vers à la manière de Scaron, dont quelques-uns couraient dans les Sociétés. C'est ce qui lui valut apparemment la connaissance intime de MM. La Bruère, Favart et Laujon, qui lui donnèrent chacun un poème à mettre en musique. On a toujours fait cas de Boismortier pour ce qu'on nomme Facture. Il prouve par son « Fugit Nox » qu'il aurait pu être nommé Maître de Chapelle. Ce motet exécuté au Concert spirituel pendant plusieurs années consécutives, la veille et le jour de Noël, fut toujours applaudi avec le même transport. Boismortier avait eu le secret d'y faire entrer des Noëls qui sortaient du cadre, et dont les chants mélodieux se mariaient agréablement avec des récits, des chœurs et des symphonies qui paraissaient n'y avoir aucun rapport. Ce travail pénible lui coûta infiniment et fut couronné par le plus grand succès. Boismortier était trop distrait pour pouvoir conduire sa musique lui-même. Aussi, disait-il assez plaisamment aux Directeurs de l'Opéra et du Concert : « Messieurs, voilà ma partition, faites-en ce que vous pourrez, car pour moi, je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur ».

La plus grande partie des œuvres de Boismortier a été conservée, mais reste encore à peu près inédite : « Quinque sur l'Octave ou Dictionnaire harmonique » (1734); Exaudiat; Motets à Voix seule avec Symphonie (1728); Recueils d'Airs à boire et sérieux (1727); Cantates françaises à voix seule sur les Saisons, mêlées de symphonies; Le Printemps (1724); l'Eté, l'Automne, l'Hiver; — Les Titans (1726; Une très belle cantate : « Actéon » (1732) qui fut pendant longtemps attribuée à Rameau; Ixion (1733); Le buveur dompté (1740); Une série de cantatilles intitulées : « Les gentillesses ». Trois opéras-ballets qui furent représentés avec succès : « Les voyages de l'Amour » (ballet en 4 actes) sur des paroles de La Bouère, représenté en 1736; Don Quichotte chez la Duchesse (ballet en 3 actes et un prologue), sur des paroles de Laujon, joué à l'Opéra en 1743, repris en 1752 et que les connaisseurs donnent pour sa plus belle œuvre. Le célèbre motet « Fugit Nox » dont nous parle La Borde et dans lequel des chants de Noël sont insérés de manière gracieuse et spirituelle, n'a pas encore été retrouvé.

Quant à la musique instrumentale, Boismortier semble à lui seul avoir épuisé toutes les combinaisons dans lesquelles la flûte était capable de figurer, allant jusqu'à écrire 6 concerts pour 5 flûtes traversières, sans basse, construits sur le type italien en 3 parties (un mouvement lent et 2 mouvements animés), dispositif vivaldien que Boismortier, le premier, a inauguré dans la musique instrumentale française; il a encore laissé des pièces de viole (1730) et de nombreuses compositions pour vielles et musettes, instruments fort à la mode à la Cour de Louis XV; des trios pour violon et basse; des sonates pour violoncelle. pour basson, etc.

Au cours du XVII^e siècle, le Concert avait pris, peu à peu, de l'importance et Louis XIV avait lancé la mode des Concerts de professionnels qui avaient lieu à intervalles réguliers. A cette époque le Concert était surtout passetemps d'aristocrates ou encore divertissement de musiciens amateurs qui organisaient des séances musicales pour leur propre plaisir ou celui de leurs amis.

La vie musicale sous Louis XV et sous Louis XVI connaît son plein épanouissement. On voit se manifester alors un goût très vif pour la comédie de salon, le chant, le théâtre improvisé. Chacun est fier de son petit talent de société; les uns jouent de la flûte, de la musette, de la viole; les autres chantent des cantates ou récitent des vers.

Chez le fermier général Le Riche de la Pouplinière à Paris et surtout dans son petit théâtre de Passy, ont lieu les concerts les plus célèbres. Tous chanteurs, instrumentistes, compositeurs de talent ou amateurs bien doués, sont invités chez lui. C'est à La Pouplinière, curieux de toute nouveauté que l'on doit d'avoir introduit en France le cor et la clarinette.

A cette époque, tout change peu à peu dans le domaine de la musique. Couperin est près de sa fin, La Pouplinière fait jouer dans son théâtre « Hippolyte et Aricie » de Rameau. Dandrieu et Clérambault progressent dans leur carrière; Mouret, Corette, Mondonville, Boismortier commencent la leur et ce dernier s'exerce avec succès dans tous les genres. Il rivalise avec Rameau dans le domaine de l'opéra et de la cantate profane, car sous la Régence, la cantate profane jouit d'une grande faveur et s'introduit peu à peu dans tous les foyers de musique. Au moment où apparaissent Rameau et son rival Boismortier, en qui elle trouve ses maîtres, elle a déjà fait ses preuves.

Réduction de la grande tragédie lyrique, la cantate imite le motet pour voix seule et groupe différents épisodes appelés à marquer les diverses actions du livret. Dans la « Cantate du Printemps » de Boismortier, l'appareil instrumental réduit à 2 violons et une basse, se charge des ritournelles et de l'accompagnement; tout au long des principaux airs, les instruments répondent et commentent le chant.

L'autre très belle cantate de Boismortier : « Diane et Actéon », fut pendant longtemps attribuée à Rameau. Boismortier y témoigne d'un style très pur, d'une grâce touchante et noble. Il a pris pour sujet de cette cantate « Actéon », personnage mythologique, fils d'Aristée et petit-fils de Cadmus. Elevé par Chiron, le plus célèbre des Centaures, il devint le plus grand chasseur de son temps. Ayant surpris Diane au bain, il fut métamorphosé en cerf par la déesse et aussitôt dévoré par ses propres chiens (1).

Mais le deuxième tiers du XVIII^e siècle s'avère favorable à la musique. Tous les ans, ont lieu 32 concerts spirituels où alternent œuvres instrumentales et œuvres vocales. Anne Danican Philidor organise, de 1725 à 1791, les Concerts Spirituels au Château des Tuileries; au programme, le motet trouve une place de choix. Durant ces 60 années de vie musicale religieuse, les habitués de ces concerts, applaudissent les œuvres de Rameau, Mondonville, Clérambault. Boismortier franchit une étape avec son célèbre « Fugit Nox » sur des Noëls Populaires. Voici ce qu'écrit à ce sujet, Michel Brenet dans son livre sur « Les Concerts de France sous l'Ancien Régime » :

« Le rival le plus heureux de Mondonville pendant cette période dans le répertoire du motet fut Boismortier dont le « Fugit Nox » dut à l'intercalation de Noëls populaires, le privilège de rester pendant plus de 20 ans, le morceau obligé du programme pour le 25 décembre. Boismortier n'avait nullement songé à traiter des thèmes en contrepoint, à les développer, à les fondre dans le tissu musical; il s'était contenté, ou, comme disait La Borde à sa louange, il avait trouvé le secret d'employer des « Noëls » qui sortaient du cadre, et dont les chants mélodieux se mariaient agréablement avec des récits, des chœurs, des symphonies... L'installation d'un grand orgue dans la salle du Concert, fut une des plus heureuses innovations à la direction Royer; il servit à soutenir la basse des grands motets, et permit de rendre au « Fugit Nox » de Boismortier un regain d'intérêt par l'adjonction d'interludes qui brodaient et variaient les airs de Noëls ».

Mais la musique religieuse perd peu à peu ses droits car une autre forme d'expression musicale apparaît alors. Les instruments solistes révèlent toutes leurs possibilités. Les instruments à vent jusque-là réservés aux fêtes de plein air, pénètrent à l'église. Couperin et Lalande les font entendre aux Concerts du Roi. C'est l'époque du triomphe de la flûte traversière dont tout le monde veut jouer. Alors apparaissent Michel Blavet, grand maître de la flûte, Bodin de Boismortier qui écrit des concertos pour 5 flûtes et mêle la flûte à d'autres instruments. A la Cour, pendant les concerts, retentissent les poétiques sonorités des cors et des clarinettes introduites en France par La Pouplinière.

Le violon qui venait de remplacer la viole triomphait à cette époque. Jamais la France ne connut une telle littérature violonistique. Il y eut même une école française de violon. Sous Louis XV nous trouvons des artistes de grande classe comme Rebel, Francœur, Auber, Sénaillé et surtout Jean-Marie Leclair.

La basse de viole (ou viole de gambe) règne encore plus longtemps. Les sonorités si douces de cet instrument faisaient merveille surtout dans la musique d'église et le violoncelle ne parvint que peu à peu à la détrôner complètement. « Car si le violoncelle eut en Italie un répertoire de sonates dès le XVII^e siècle, écrit la claveciniste Laurence Boulay, cet instrument ne fut accueilli en France que plus tard, ayant eu à souffrir de la prédilection que les Français portaient à la viole de gambe qui avait en Marin Marais, Forqueray et Caix d'Hovelois de si brillants représentants. Ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle que le violoncelle prit de l'importance et qu'il évinça peu à peu les violes malgré de violentes polémiques... » « L'œuvre 50 de J. Bodin de Boismortier, écrit-elle encore, comprend 5 sonates pour violoncelle et basse continue et une sonate en trio pour violon, violoncelle et basse continue. Ces six œuvres qui furent écrites vers les années 1732-1734 constituent l'un des premiers recueils de sonates pour violoncelle composées par un Français... La sonate en trio op. 50 en ré majeur pour violon, violoncelle et clavecin, assez simple de facture et d'inspiration est surtout remarquable par ses deux derniers mouvements. La sonate n° 3 op. 50 en

sol majeur du même recueil, pour violoncelle et clavecin, comprend 4 mouvements extrêmement divers quant au caractère et à l'écriture » (2).

De même, d'après J.P. Paillard, le cinquante-neuvième œuvre contenant quatre suites de pièces de clavecin, edité en 1736 à Paris, est sans conteste un des plus remarquables recueils de Boismortier dont certaines pièces ne sont pas sans évoquer une fois de plus, Rameau (3).

La flûte, instrument à vent, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité, comprenait dès le XIIe siècle, deux spécimens : les flûtes droites à bouche biseautée, dites « flûtes à bec » ou flûtes douces, et les flûtes obliques à bouche latérale, dites « flûtes traversières ».

« Les flûtes à bec de l'orchestre de Lully, écrit M. Félix Raugel, avaient une sonorité douce et légère, mais la flûte traversière avait plus de puissance et d'agilité; aussi la flûte à bec allait-elle peu à peu s'effacer devant sa rivale... La flûte traversière allait désormais occuper dans la musique de chambre et au concert, un rang presque égal à celui du violon ».

Depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, en effet, la flûte jouissait déjà en France d'une vogue extraordinaire. Aussi bien, virtuoses et compositeurs rivalisaient d'ardeur pour l'enrichissement du répertoire de leur instrument favori, et Michel de la Barre les Hotteterre, Pierre Philidor, Monteclair, Blavet et enfin Boismortier, d'accumuler « suites, sonates, concertos ou divertissements » pour les flûtes seules ou avec accompagnement.

J. Bodin de Boismortier semble, à lui seul, avoir épuisé toutes les connaissances dans lesquelles cet instrument pouvait figurer.

La sonate à deux flûtes traversières sans basse est la sixième de l'œuvre VI; publiée en 1725, elle apparaît comme l'un des premiers exemples de compositions écrites pour deux flûtes seules. Cette sonate se compose de 5 pièces toutes dans le même ton de si mineur.

La sonate en trio pour 3 flûtes traversières sans basse en ré mineur est la quatrième de l'œuvre VII; parue également en 1725, elle présente le même dispositif de suite à 5 mouvements. « Ici, écrit Félix Raugel, l'introduction d'un double menuet opposant le majeur au mineur, constitue une nouveauté; c'est déjà l'embryon du grand « scherzo » moderne à deux trios différents ».

Le XVe œuvre de Boismortier contenant VI concertos pour cinq flûtes traversières ou autres instruments sans basse, fut publié en 1727. Tous ces concertos sont construits sur le type italien en 3 parties, dispositif devenu de règle dans les concertos de Vivaldi et des maîtres ultramontains, et que Boismortier, le premier, a inauguré dans la musique instrumentale française.

Dans le Concerto n° 1 de l'œuvre XV, en sol majeur, les quatre flûtes concertantes, soutenues par la basse, se répartissent en deux groupes qui dialoguent avec l'ensemble. Dans les mouvements vifs, Boismortier compose des thèmes pleins de promesses; les morceaux lents sont imprégnés d'une mélancolique poésie (4).

Parmi les autres œuvres de Boismortier, sa Pastorale « Daphnis et Chloé », jouée à l'Opéra en 1743 et reprise en 1752, est signalée par les connaisseurs et le critique La Borde comme sa plus belle œuvre. C'est une suite de ballet bien caractéristique du style de l'époque; aimable, gracieux, aux timbres bucoliques; la musique en est absolument ravissante (5).

Avant de clore cette étude sur les œuvres de Boismortier, nous n'aurons garde d'oublier ses « Chansons à boire », qui eurent en leur temps, leur heure de célébrité.

En effet, la chanson à boire, depuis la Renaissance jusqu'au début du XVIIIe siècle, connut un succès sans égal.

« Pas un ballet de Cour, écrit Frédéric Robert, où ne s'insère quelque « Récit de la bouteille »; pas une comédie qui ne comporte un ou plusieurs « couplets bachiques », pas un compositeur qui ne publie dans ses « Recueils d'Airs », parallèlement à des Airs de Cour, appelés après 1560 « Airs Sérieux » — quelques « Airs » ou « Chansons à boire ». L'engouement du public pour le genre atteint vers la fin du XVIIe siècle un tel paroxysme que les innombrables Recueils d'Airs sérieux et à boire publiés chaque année et signés d'un ou de plusieurs auteurs, ne suffisent plus à le satisfaire ».

Aussi Ballard, « seul imprimeur de musique pour le Royaume », n'hésite-t-il pas à entreprendre, dès 1694, la publication d'un « Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs » où figurent à côté des noms de Rameau, M. A. Charpentier, Desfontaines et Boismortier (6).

Grâce à ces quelques ouvrages tirés de l'oubli, il nous est maintenant possible, croyons-nous, de mesurer l'importance de l'œuvre de Bodin de Boismortier. Ses cantates, ses concertos ont une valeur musicale qui justifie leur exhumation et quelques-unes des meilleures pages de Boismortier méritent de retrouver la faveur des exécutants. Il semble d'ailleurs que depuis peu, un effort soit fait dans ce sens. C'est ainsi que nous avons pu signaler à votre attention une série d'enregistrements parus depuis quelque temps. De même son concerto op. 26 pour basson ou violoncelle, orchestre à cordes et clavecin, a été réalisé par le virtuose du basson Fernand Oubradous, et édité par la Société des Editions Musicales Internationales dont le but est de faire revivre tous ces excellents musiciens qui, passés de mode, risquent de sombrer dans l'oubli total.

L'ensemble des œuvres de Boismortier a joué dans notre histoire musicale un rôle de premier plan. Il convient de souligner que les « Vents » et non pas le violon ont introduit en France la forme du Concerto. Et les concertos pour 5 flûtes de Boismortier (1727) précèdent d'au moins 7 ans les concertos à 4 violons de Jacques Aubert parus en 1734. En 1729, Boismortier donnera le premier concerto de soliste (concerto pour le violoncelle, violon ou basson), où l'instrument jouit d'une entière indépendance, simplement accompagné par le trio des cordes.

De même, dans le domaine des « dessus », il semble que la priorité revienne une fois de plus à Boismortier avec les « 6 concertos pour les flûtes traversières, violons ou hautbois avec la basse ». Cette partition n'a pas encore été retrouvée. De plus, l'originalité de Boismortier se manifeste principalement dans des recherches de timbres rares, recherches dont ses contemporains n'étaient guère coutumiers.

Boismortier demeure fidèle au goût français et ses œuvres peuvent être considérées comme des exemples de musique typiquement française.

Et pour conclure, citons une fois de plus La Borde : « Boismortier passera toujours parmi les connaisseurs pour un bon harmoniste; ses ouvrages sont nombreux et presque tous gravés. Quoiqu'ils soient oubliés depuis longtemps, quelqu'un qui voudrait se donner la peine de fouiller cette mine abandonnée, pourrait y trouver assez de paillettes pour former un lingot ».

C'est ce que nous avons essayé de réaliser ici, en évoquant pour vous ces musiques oubliées.

---

(1) Sonate op. 50 en ré majeur pour violon, violoncelle et clavecin. Sonate n° 3 op. 50 en sol majeur pour violoncelle et clavecin (Microsillon Erato LDE 1037).

(2) Sonate à deux flûtes traversières sans basse. Sonate en trio pour 3 flûtes traversières. Concerto n° 1 de l'œuvre XV en sol majeur (Anthologie sonore, disques 78 tours 157, 158 et 159).

(3) Airs à boire (microsillon Erato EFM 42-026).

(4) « Daphnis et Chloé » (microsillon Archiv Produktion 13-027 AP).

(5) Cantate « Diane et Actéon » (microsillon Lumen LD 2-120).

(6) Quatre suites de pièces de clavecin (microsillon Erato LDE 1043).

N.-B. : Il est possible de trouver encore actuellement :

a) *pour piano et chant :* Un extrait de la cantate « Le Printemps » (Ed. La Cantate au XVIIe et au XVIIIe s., réalisation Jane Arger, chez Rouart et Lerolle).

b) *pour piano et chant :* Un extrait de la Cantate « Actéon » : Récitatif et air de chasse (idem).

c) Quatre Suites de Pièces de Clavecin publiés par Erwin R. Jacobi. Ed. Verlag von F.E.C. Leuckart-Munchen, Leipzig.

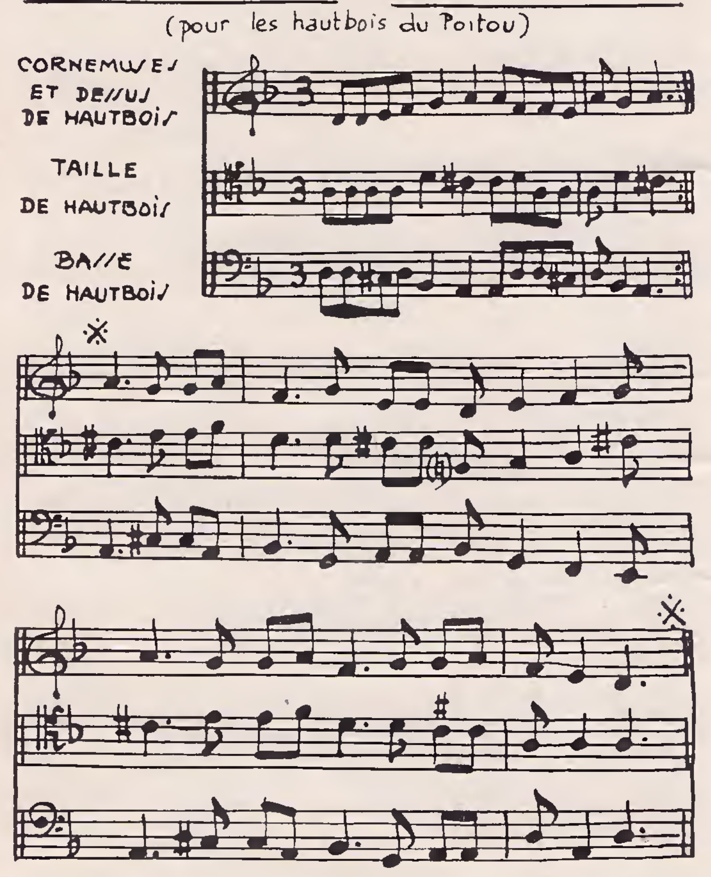
Musettes et Cornemuses

par Jean Maillard

Professeur au Lycée François 1er, à Fontainebleau

Peu après, Lully l'introduisait officiellement à l'Académie royale de Musique. De nombreux virtuoses l'illustrent alors en France : hormis des Touches, déjà nommé, Henry le jeune, Philidor Père, Descousteaux et les Hotteterre.

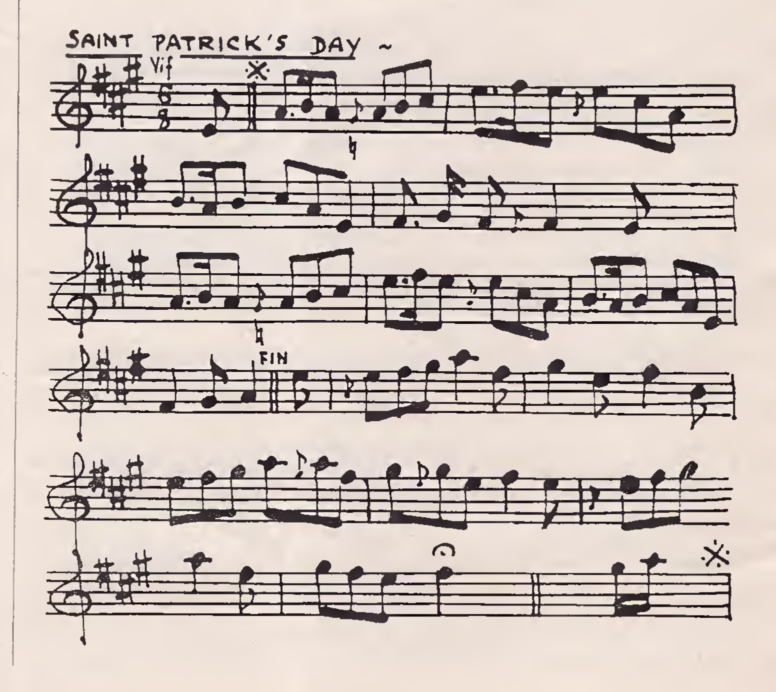
Vers 1670, la musette reparaît dans les bandes militaires, mêlées aux hautbois du Poitou. Le premier traité qui lui est consacré est publié à la fin du siècle ; il est dû à un grave avocat au Parlement de Paris : *Traité de la Musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre soi-même à jouer facilement de cet instrument et en peu de temps,* par Charles-Emmanuel Borjon de Scellery, du Pays de Bresse.

BRANLE DU POITOU / HENRY LE JEUNE

Favorisée par la vogue croissante des Bergeries ou des mignonnes brunettes, notre instrument sollicite l'attention des plus grands maîtres, sensibles à son charme pastoral. Les bergers qui viennent aux sons de leurs chalumeaux présenter à l'Enfançon de Nolet l'agneau, le lait, le beurre, sont bientôt parodiés en d'amples musettes ou symphonies pastorales dont les bourdons, pour être moins « monotones », n'en sont pas moins traditionnels.

C'est le souvenir des zampognari des Abbruzzes, dont la tradition s'est maintenue jusqu'à nos jours, qui a inspiré ici Georges Frédéric Haendel. Il n'est que de parcourir aussi les œuvres de Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Jean-Sébastien

G. F. HAENDEL / ORATORIO "LE MESSIE"
SYMPHONIE PASTORALE, LUC II, 8-14

Bach, Jean-Philippe Rameau, Thomas Arne, François Couperin et tant d'autres, pour voir la présence fréquente du souvenir des cornemuses et musettes.

Elle est partout, la musette, au milieu du XVIIIe siècle : à la Cour, à la Ville, à la campagne, à l'opéra, à l'Eglise, à la guerre. Et l'on doit ici saluer l'héroïsme de la Brigade irlandaise de Fontenoy, qu'entraînaient, le 11 mai 1745, 40 sonneurs de *piobmor* (cornemuse de combat) et cruit (petite harpe), au son de *St Patrick's Day in the morning* et *The white Cockade.* L'infanterie anglaise, qui menaçait sérieusement la Maison du Roy, dû décrocher rapidement devant la furia de ces diables verts maudits !

« Lorsque Louis XV se promenait, morne et blasé, dans ses résidences de Fontainebleau, Versailles, Choisy, Saint-Germain ou Bellevue, que de fois les sons plaintifs et caressants de la musette n'ont-ils pas dissipé les nuages de son esprit. C'étaient de petits abbés galants, les belles marquises, les hauts gentilshommes de la Cour qui dansaient devant les cascades, sous les bosquets de lilas et de roses, les rondes que Madame de Pompadour avait composées » (13).

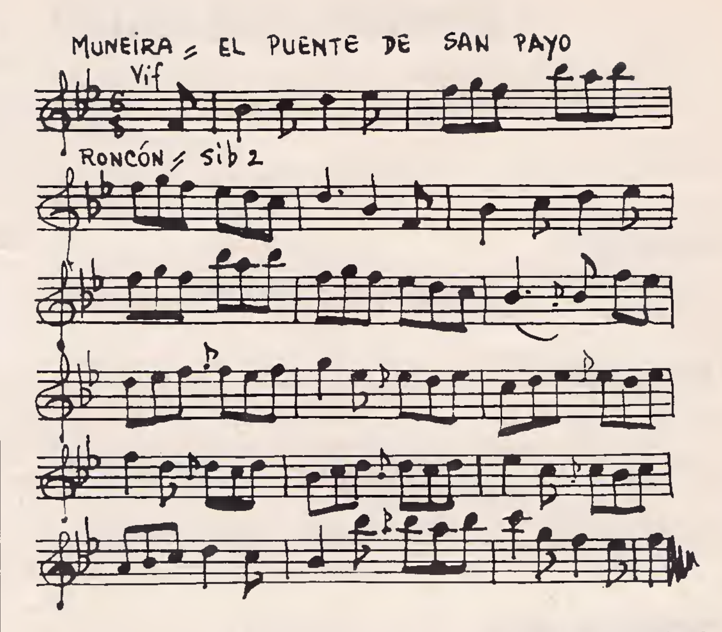
Les morceaux qui convenaient le mieux à la musette étaient tous les types de branles de villages, les gavottes ornées de doubles à colorations et, comme on disait alors, les airs languissants ou tendres :

O ma tendre musette,

Musette mes amours !

Dans les ensembles instrumentaux, elle s'unissait avec bonheur aux hautbois, bassons et cromornes, ainsi qu'aux flûtes. Il existait aussi des compositions destinées à des ensembles de musettes de diverses tailles : ces musiques étaient généralement mises en tablatures.

Mais la musette - qu'on nommait parfois tournebout, ne devait pas reparaître dans les salons après la tourmente révolutionnaire. La véritable musette, celle des Hotteterre, rejeton très perfectionné de l'archaïque cornemuse, allait cacher sa naïveté et sa timidité de mauvais aloi pour des citoyens conscients et organisés, au fond de nos provinces.

Durant l'Empire, nous retiendrons deux allusions à la cornemuse. C'est peu, mais les faits sont d'importance : Durant la Guerre d'Espagne, en 1809, c'est au son aigrelet de la *gaïta gallega* (cornemuse galicienne), que la milice de Vigo sous les ordres du colonel Bernardo Gonzalez Cachamuna reprit aux Français le château de San Payo, et libéra la ville :

Le soir de Waterloo, alors que la Garde Impériale décimée formait ses pitoyables derniers carrés, un Highlander de la Division Maitland réussit à s'approcher au plus près des lignes françaises et, camouflé derrière un repli de terrain, joua sans discontinuer des airs gaëliques sur son bag-pipe, ce qui eut pour effet d'irriter l'Empereur à l'extrême (14).

(13) E. Colombey, *Ruelles, salons et cabarets.*

(14) Raconté par W.-H. Flood, *The Story of the Bagpipe*, Londres (1914).

DARIUS MILHAUD : La Suite Provençale

par O. CORBIOT

Discographie.

R. Désormière : Chant du monde. LDY 8118.

Schuyler : Càmden.

Bibliographie.

Davenson : Les Troubadours (Ed. du Seuil).

Aubry P. : Trouvères et Troubadours, p. 121 (Alcan, 1909).

Chailley J. : L'Ecole Musicale de St Martial de Limoges (Paris, 1960).

Milhaud D. : Notes sans musique (Julliard, 1949).

Morand P. : Méditerranée, mer des surprises.

Partition de poche.

Edition Max Eschig.

CONSIDERATIONS HISTORIQUES

C'est le 2 août 1936 que fut représentée une comédie héroïque en dix tableaux de Jean Valmy Baysse. Le sujet de la pièce se nourrit des épisodes les plus marquants de la vie d'un poète guerrier, Bertrand de Born, Troubadour Périgourdin, Vicomte d'Hautefort qui a laissé quarante-cinq pièces de vers et plusieurs chansons notées. Cette personnalité littéraire et musicale du moyen-âge, qui était d'humeur belliqueuse et ne pouvait s'accommoder du repos, avait décidé les princes anglais à s'armer contre Henri II Plantagenet, dont la plus grande partie des états se trouvait en France. Bertrand est considéré par Dante, comme fauteur de scandales ; sinistre conseiller du prince Jean, fils d'Henri II, le troubadour lui inspira l'indépendance et la révolte. « Son souci le plus grave fut d'exciter les uns contre les autres les fils du roi d'Angleterre. Bertrand prit le parti d'Henri le Jeune contre Richard Cœur de Lion, frère d'Henri » (1). Lorsque Richard s'empara du château de Hautefort, situé aux confins du Périgord et du Limousin, et qui appartenait au troubadour, celui-ci chercha à trouver grâce auprès de son vainqueur. On sait, en effet, comment Richard s'était fait confisquer le Limousin par Philippe Auguste, alors qu'il avait pris la tête de la troisième Croisade. Porté vers la politique, Bertrand ne se distingua pas moins par les intrigues amoureuses et aimait à vanter dans ses chansons la beauté de ses conquêtes, notamment Marie de Ventadour. Bertrand se retira à l'Abbaye cistercienne de Dalon, près de ce même domaine d'Hautefort qui avait été le témoin de son existence aventureuse et mourut vraisemblablement vers 1215, car « on relève dans les chroniques du Monastère de Saint-Martial de Limoges un cierge « Pro Bertrando de Born » qui pourrait être consécutif à la mort de ce troubadour et permettre ainsi de la dater » (2). Papiol, jongleur du troubadour a un rôle chanté dans la pièce de Valmy Baysse et c'est au cours du premier acte qu'il interprète la chanson « Rassa, tan creis e monta et poia ». Le cinquième et le sixième tableaux sont magistralement reliés par une sorte de ballet avec chant dont Darius Milhaud a écrit la partition.

Le musicien avait l'habitude de se rendre aux fêtes d'Orange et c'est au théâtre antique dont il faut admirer l'acoustique exceptionnelle que l'ouvrage fut monté. Les personnages de la pièce sont historiques et Rassa n'est autre que Geoffroy de Bretagne, protecteur de Gace Brulé, troisième fils de Henri II Plantagenet, prince français. A cette époque, la Provence est issue du démembrement de la province de la Narbonnaise, qui s'étendait en gros de Genève à Toulouse. Du X^{e} au XII^{e} siècle, la Provence reste définie territorialement par le rescrit de 450 de Saint Léon le Grand. Pour sa partie septentrionale c'est un marquisat, jouxtant le comté de Toulouse et, plus tard réuni au Royaume de Bourgogne.

La musique de scène de « Bertrand de Born » est une succession de danses et d'airs. On pourrait s'étonner de ce que Darius Milhaud ait utilisé les thèmes de la « Tancrède » de Campra, ouvrage cité par Diderot dans « Le Neveu de Rameau ». Or dans Tancrède, la mythologie conventionnelle cède la place aux légendes moyenageuses occidentales. Il faut se souvenir qu'au moment où à lieu la prise de Jérusalem par les Croisés, Clorinde est l'amazone des Sarrasins, aimée du jeune et vaillant Tancrède. Elle est restée le type de la femme courageuse inaccessible aux craintes si naturelles de son sexe. Sans la reconnaître, Tancrède tue celle qu'il aime, Clorinde étant déguisée en guerrier. Le provençal Campra a écrit un remarquable opéra sur un livret de Danchet qui s'est inspiré de l'histoire du moyen-âge. Dans cette œuvre. la veine mélodique est influencée par le folklore provençal. « Tancrède » fut un succès et c'est en 1729 que l'ouvrage fut connu du Roi Louis XV, lequel avait assisté à la représentation, incognito.

L'ŒUVRE ETUDIEE

Premières auditions.

Avant de reparaître en 1938 sous la forme d'un ballet à l'Opéra Comique, la musique de scène de Bertrand de Born connait une version instrumentale. C'est la « *Suite Provençale* » exécutée pour la première fois au cours du Festival de Venise de 1937 et dont son auteur nous dit : « Ce sont des thèmes du XVIII^{e} siècle et nombre d'entre eux sont de Campra. J'ai toujours été intéressé par cette adaptation des motifs du passé à nos besoins ». On notera, non sans amusement, que ces thèmes figuraient déjà dans les recueils de symphonies du XVIII^{e} siècle. Rappelons-nous qu'avant Stawinsky avec « *Pulcinella* », Tomasi dans « *Les Femmes de bonne humeur* » d'après Scarlatti, et Respighi dans « *Astuzie Feminini* » d'après Cimarosa ont aussi adapté les motifs du passé à leur besoin. Et également Roland Manuel dans « *Elvire* » (1930). A la même époque, André Campra avait fourni des timbres de chansons aux chansonniers :

A propos de Mme de Maintenon :
« *Princesse du temps,*
« *Tu règnes longtemps* » (3).

Darius Milhaud, qui a écrit un peu dans tous les styles. fait revivre avec une passion admirative ces thèmes. Au temps où les Goncourt remettaient le XVIII^{e} siècle en honneur, Arthur Pougin, musicographe français, qui étudie les partitions du musicien Campra « reproche à celui-ci d'user à satiété du style fugué, de commettre des incorrections, dans le remplissage des parties, des fautes d'harmonie, de mal terminer ses périodes ». René Dumesnil, qui cite cette opinion sur le musicien d'Aix fait remarquer que de semblables reproches furent faits à Berlioz ». Tous les indépendants, tous les novateurs, de siècle en siècle ont vu se dresser contre eux les esprits routiniers » (4).

Campra et Milhaud sont tous les deux des musiciens Provençaux nés à Aix-en-Provence. Bernard Gavoty disait récemment à propos de l'auteur de la « Création du Monde » que ses meilleurs registres lui paraissaient être ceux de la nostalgie hébraïque et de la pétulance méridionale (4 a).

La lumineuse Provence transparait dans « l'ouverture

méditerranéenne, la Suite Française et la Cheminée du Roi René ». C'est à sa province natale que Milhaud doit « le goût du lyrisme et de la poésie sensible et ensoleillée ». (Cl. Rostand).

L'œuvre de Darius Milhaud est abondante. En 1962, on compte 370 ouvrages. Soixante ans d'activités musicales lui ont permis d'imposer une œuvre qui reste encore très discutée. Le public d'aujourd'hui ne reste jamais indifférent devant ses créations originales et admet fort bien les « Suites de Protée » que l'on tenait pour une provocation il y a quarante ans.

La Polytonalité.

Si Darius Milhaud s'est fait le champion de la polytonalité, il serait difficile d'avancer qu'elle fait toute l'originalité du musicien qui est avant tout un mélodiste. Il suffit pour s'en convaincre de relire la « Cantate Nuptiale ». Milhaud a été amené à la polytonalité par le truchement d'un petit canon de Bach, duetto où la partie supérieure est en ré mineur, tandis que la partie inférieure est en la mineur. On peut expliquer la polytonalité par des considérations d'ordre harmonique. « L'analyse d'un accord est une question conventionnelle et arbitraire et il n'y a aucune raison par exemple pour ne pas considérer l'accord de 9e majeure comme la superposition d'un accord de sol mineur et d Ut majeur, ce qui permet d'envisager la superposition de deux mélodies dont l'une serait construite sur la gamme d'Ut majeur et l'autre sur la gamme de sol mineur (5).

Dès lors, il est facile d'expliquer la raison qui pousse Milhaud à harmoniser le début de sa Suite Provençale. Ce thème fait penser à celui qui sert d'indicatif à l'Eurovision. C'est une marche de triomphe.

L'Orchestre.

Alors que l'orchestre de Campra est composé de flûtes, de trompettes, de timbales et de cordes, celui de Milhaud est fourni en instruments pittoresques tels que le tambourin provençal et le tambour de Basque. Il faut comprendre dans quel esprit l'œuvre est composée. C'est un moyen-âge fleuri : « il était alors d'usage d'aller quérir le Mai, on s'habillait de feuillages, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de fleurs les portes des maisons et puis les jeunes filles menaient des rondes pour ainsi dire rituelles. Estamper ou estampir, en provençal, c'est taper du pied » (6).

L'orchestre symphonique comprend deux flûtes, deux hautbois et un cor anglais, une clarinette en Mi bémol et une clarinette en Si bémol, deux bassons, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba, trois timbales, une batterie importante et le quintette à cordes.

La Forme.

Il faut remarquer l'ordonnance classique des tonalités. Mais si les mesures utilisées sont courantes, on peut bien parler d'un déplacement rythmique tout à fait original, d autant plus que les thèmes sont carrés. Antoine Goléa a dit justement qu'« il y a une recherche permanente de contrastes entre des rythmes droits, simples, carrés, populaires, et des mesures changeantes et complexes » (7).

Dans cette œuvre, Milhaud a su retrouver l'esprit des suites du XVIIIe siècle dont la structure de chaque morceau se conforme à un plan rigoureux. Milhaud a admirablement mis en valeur le charme méridional que l'on peut déceler dans la « Symphonie sur un thème montagnard français » de Vincent d'Indy. Une géographie des musiques méditerranéennes serait intéressante à faire. La Provence est « la patrie des rythmes mélodieux... c'est le royaume de ce style souvent caché qui commande la masse des rudes constructions cyclopéennes, comme l'infiniment petit des mosaïques » (8). Il faut s'attendre à une succession de danses dont l'inspiration est un ardent amour de la nature, d'une nature intelligente et sensible. La peinture est pour Milhaud inexistante comme source d'inspiration quelconque ou comme auxiliaire de la musique. Il serait donc vain de faire appel aux noms des peintres les plus connus avec lesquels on retrouve les couleurs de base qui donnent à l'atmosphère son individualité.

ANALYSE

Animé.

Le premier mouvement est construit sur deux thèmes : A et B. Un motif viendra se greffer à (9) sur la deuxième période de A. Retour de la première période à (15), mais en Fa dièze majeur cette fois-ci.

La section centrale est en style fugué. Un canon à la tierce s'élabore de 22 jusqu'à 35.

(35) Réexposition de A.
(43) Thème B réexposé en la.
(51) Deuxième période de A,

ce qui donne à ce premier mouvement la forme :

A B A B' A'

A et B sont dans le rapport égal au nombre d'or.

$$\frac{B}{A} = \frac{13 \text{ mesures}}{8 \text{ mesures}} = 1{,}62.$$

Ce premier mouvement se termine en La majeur.

Très modéré.

Le deuxième mouvement s'assombrit sur la tonalité de sol mineur. C'est un air extrait de l'acte I (scène 4) de Tancrède. Le thème C confié aux flûtes ou aux violons. La basse est de Campra. La réalisation est de Milhaud. Alti et violoncelles montent et descendent des gammes en tierces et en sixtes en Si bémol majeur, sur le rythme obstiné de croche — deux doubles-croches — noire. Cet air noble et grave se déroule sur neuf mesures. Cadence en Si bémol à (9). L'harmonisation se fait corrosive et angoissante et laisse place à un vif D qui rebondit sur un rythme de noire pointée-croche. Cadence en Sol majeur.

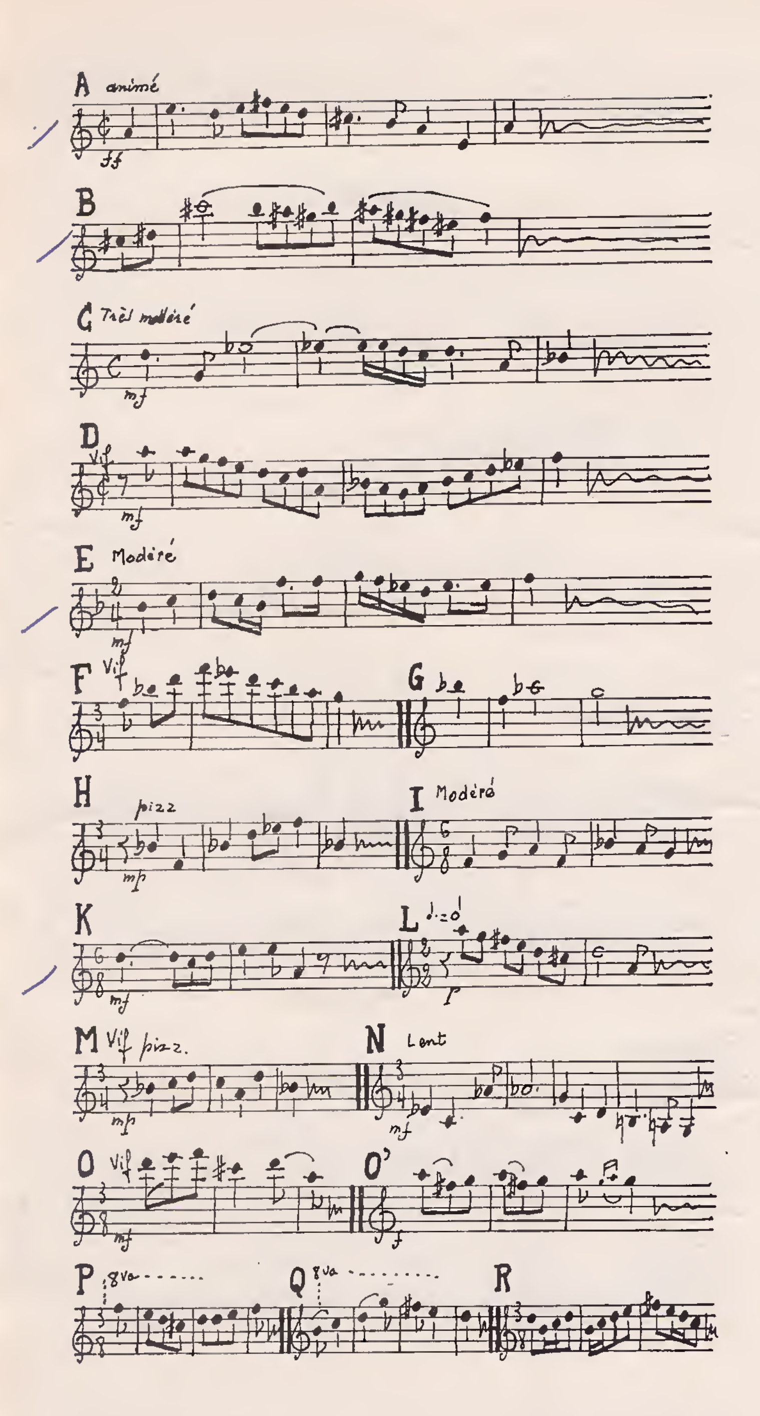
Modéré.

Le troisième mouvement est un tambourin E en Si bémol majeur ; le piccolo fait penser à quelques tambourinaires d'un village provençal soufflant dans un flageolet tenu dans sa main droite, sa main gauche frappant d'une baguette le tambourin qu'il porte en bandoulière. Le piccolo intervient presque continuellement dans toute la suite. Un tambourin est un instrument à percussion ; c'est aussi une danse à deux-quatre dont la basse se frappe toujours sur les mêmes notes. Rameau et Grétry en ont écrit comme Campra. A l'inverse du mouvement précédent, nous rencontrons en deuxième position un mouvement plus lent écrit dans la manière de Debussy. Le tambourin s'achève comme il a commencé dans des sonorités assez douces et en un frémissement lointain. Les tierces dans les mesures finales se superposent dans la tonalité de Si majeur : construction progressive d'un échafaudage qui vient se résoudre sur un bel accord parfait d'où sont absents le hautbois, le cor anglais et les cors. Toutes les basses fréquences ont été supprimées pour donner l'impression d'éloignement et l'on remarquera la prédominance des clarinettes et des trompettes.

Vif.

La quatrième partie est indiquée « vif ». On y ressent une sourde pulsation faite de trochées et d'iambes — rythmes latins par excellence —. Deux thèmes se superposent ou plutôt un motif et un thème. Le motif F après quatre mesures qui font tourner, comme sur les ailes d'un moulin, le Si bémol du début, sera répété quatre fois. Le thème G sera exposé sur vingt mesures.

H est un air extrait de « Tancrède ». Un canon très court à l'octave s'organise avec les violoncelles. Darius Milhaud



a ajouté à la basse un La bémol. A (35) la ligne mélodique se brise, prend un aspect chaotique qui surprend chez un auteur du XVIII^{e} siècle. Des accords parfaits ascendants et parallèles accompagnent ce passage. A (45) réexposition des Si bémol, et à (50), F et G toujours superposés terminent ce mouvement vif.

Modéré.

La cinquième partie est pesante. Lourdeur accentuée par les violoncelles et les contrebasses décalés rythmiquement en contre temps et à une 9^{e} mineure d'intervalle. I sera obstinément répété cinq fois.

K vient se greffer à la 9^{e} mesure à la trompette qui expose le thème en ré. Tandis que les clarinettes et les flûtes font entendre des traits descendants à (20).

Cette partie lente s'enchaîne à une ritournelle L légèrement plus rapide. Des gammes s'entrecroisent. C'est sous un éclairage nouveau qu'apparaît cette construction polyphonique. Cette ritournelle est conçue en un double trio d'instruments. L'épaisseur harmonique vient de l'adjonction des trompettes et des trombones. La basse est confiée au tuba et aux contrebasses. Cette ritournelle est extraite de l'acte I (scène 3) de « Tancrède ».

Vif.

Le sixième mouvement est un rondo en sol mineur. « Si le danger vous étonne, fuyez faibles cœurs », Acte I (Scène 3).

M — Le refrain apparaîtra quatre fois après 4 mesures d'introduction.

— M - m' - M - m" - M - m"" - M.
— Bois - Cuivres - Bois - Cl - Bois - Flûtes - Tutti.
— Cordes - Cuivres - Bois - Cl - Bois - Flûtes - Tutti.

On sait que le rondo est l'aboutissement de la forme poétique connue au XIII^{e} siècle. Il faut noter que les différents groupes d'instruments interviennent pour mieux faire apparaître la composition de l'œuvre.

Lent.

Le septième mouvement est un air dont une partie a déjà été entendue dans le — « Très modéré » — du début Une sarabande N en ut mineur apparaît à (10). Trombones et violoncelles lui confèrent un aspect funèbre. A (21), curieuse cadence dont la basse est à une quinte en dessous de celle que l'on attend. Une sarabande est, rappelons-le, une danse espagnole de mesure ternaire et de mouvement modérément lent.

Vif.

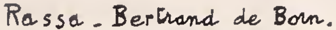
Le dernier mouvement débute en ré mineur par deux menuets 0 et 0' à 3/8. A (40) un passepied (P) leur succède. C'est une danse vive et légère avec un levé (anacrouse) d'une croche. Ce sont les piccoli qui donnent du relief à O et P. Un deuxième passepied P' prend le relai du premier. A (73) le hautbois, la petite clarinette et la clarinette font entendre un motif R qui contrepointe gaiement le motif Q aux cordes, qui reparaîtra à la trompette en sourdine à (97). A (119) réexposition du deuxième menuet et du premier. Apparition d'un nouveau motif S en Si bémol. Réexposition du premier passepied à (180), du premier menuet à (194) et du deuxième passepied à (218) en Ré majeur.

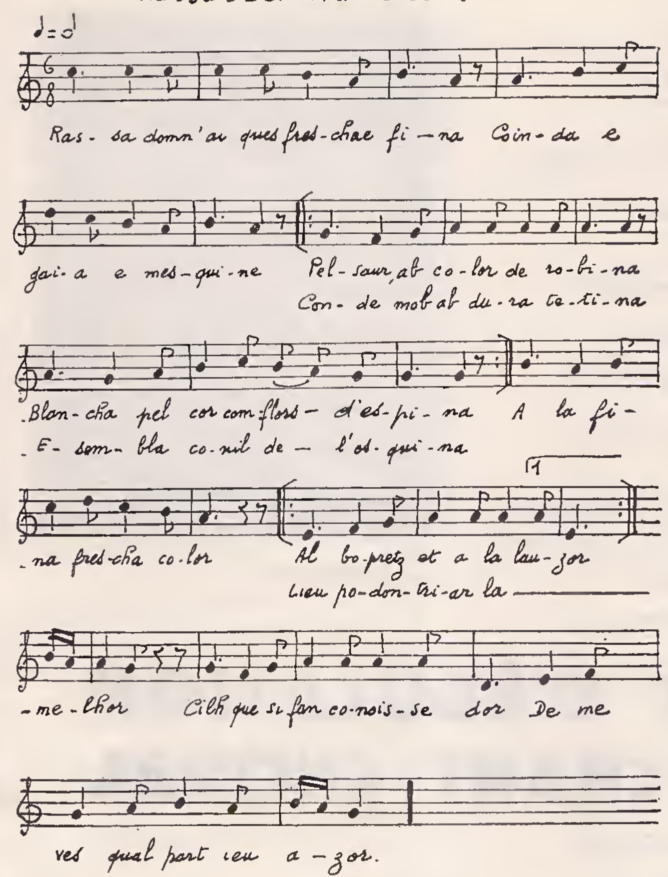
O	O'	P	P'	R Q	Q	O'	O	S	P	O	P'
ré min.	ré Maj.	ré min.	ré Maj.	sol Maj.	sol Maj.	ré min.	ré Maj.	si b. Maj.	ré min.	ré Maj.	ré Maj.

Conclusions.

Huit morceaux composent donc cette suite où Darius Milhaud obéit aux canons de l'architecture sonore méditerranéenne. Le compositeur évoque les paysages du Comtat Venaissin, des Basses-Alpes, de la Drôme, de la Camargue et Aix ; les beaux ombrages de son Cours, ses fontaines monumentales et ses hôtels nobiliaires. Cet ouvrage s'inscrit dans le cadre des compositions consacrées à la gloire du midi de la France — (La Rapsodie Provençale d'Emile Passani) —, et des Suites Françaises de Daniel Lesur, de Jaubert, de Poulenc, de Maurice Emmanuel et de Milhaud lui-même.

Il faut noter d'autres parts que la polytonalité n'est pas utilisée d'une façon très marquante dans la Suite Provençale. Pourtant ce langage dru et persuasif convient admirablement à cet ouvrage pouvant être considéré comme le plus populaire du musicien Aixois.





Traduction libre de Valmy Baysse :

Rassa, ma dame est fraîche et fine
Et jeune et charmante et câline.
Elle est blonde et de haute mine ;
Et sa peau que la race affine.

A, couverte de blanche hermine,
La blancheur de l'aubépine.
Pour sa fine et fraîche couleur.

Pour son renom et son honneur
Ceux qui parlent en connaisseurs
Les rangent parmi les meilleurs
Tu vois où j'ai placé mon cœur.

N.B. — F. Casadesus a créé un « Bertrand de Born » à Monte Carlo en 1925.

---

(1) P. Aubry. Trouvères et Troubadours, p. 121 (Alcan Paris, 1909).
(2) J. Chailley. L'Ecole Musicale de St-Martial de Limoges (Paris 1960).
(3) P. Barbier et F. Vernillat. L'Histoire de France par les Chansons, T. II, (Paris 1956).
(4) Festival Milhaud (Le Figaro, 30 mars 1962).
(4 a) Darius Milhaud (Le Monde, 25-26 mars 1962).
(5) Revue Musicale (1er février 1923).
(6) Trouvères et Troubadours p. 49 (Paris 1909).
(7) Antoine Goléa. Esthétique de la Musique contemporaine (Paris 1954, p. 137).
(8) Paul Morand. Méditerranée, mer des surprises, p. 24.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

SUR FRANCE II :

Mardi à 15 h. 45.
Mercredi à 15 h. 30.
Vendredi à 15 h. 15 et 15 h. 45.

AVRIL

MERCREDI 17 :

Initiation à la musique : Evocation de la vie et des œuvres d'un grand musicien : Franz Schubert.
Chant : Sérénade (Schubert) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 19 :

Chant à 2 voix : Chanson de route (Robert Planel) : 1re émission.
Solfège : (12e émission).

MARDI 23 :

Chant : Dix petits marmitons (chanson anglaise) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 24 :

Initiation à la musique : Moment musical (Schubert) et révision.
Chant : Sérénade (Schubert) : 2de émission.

VENDREDI 26 :

Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Air du laboureur (Haydn : 1re émission).

MARDI 30 :

Chant : Dix petits marmitons (suite de l'étude).

Pour les jeunes... Musique du Monde ?

Emissions réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

LUNDI 8 AVRIL (de 15 h. 30 à 16 h.) :

— *Les deux pigeons de Messager.*

LUNDI 22 AVRIL (de 15 h. 30 à 16 h.) :

— *Namouna* (extraits) de Lalo.
— *Les Forains* (extraits) de Sauguet.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musical destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 F. Musique et Culture, 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

UNIVERSITE DE PARIS
INSTITUT DE MUSICOLOGIE
3, Rue Michelet, Paris-VIe

Séminaire de Pédagogie Musicale

En raison des vacances de Pâques, il n'y aura pas de Séminaire de Pédagogie en avril.

La prochaine réunion du Séminaire de Pédagogie musicale du mardi *14 mai 1963*, aura lieu à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie à 17 h. 30, et sera consacrée à une communication de Mme A. FULIN, stagiaire de recherche au C.N.R.S. et professeur à la Schola Cantorum, sur :

Le langage musical des enfants.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par D. MACHUEL

Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne,
Critique au Guide du Concert.

Afin de respecter la tradition établie pour cette chronique, nous placerons en tête trois disques de musique ancienne, du XIV^e jusqu'au XVII^e siècles. Le premier, présenté sous l'étiquette HARMONIA MUNDI est consacré à la Renaissance Espagnole. Il serait trop long de citer tous les noms des compositeurs figurant sur ce disque ; disons seulement que l'ensemble est très intéressant, varié, emprunté au répertoire religieux comme au profane ; VICTORIA est le seul auteur connu, mais nous recommandons l'audition de tous les autres morceaux qui représentent bien cette époque. La notice de Miguel Querol, vice-directeur de l'Institut espagnol de musicologie, est très simple, mais riche en renseignements précieux. L'interprétation du Chor Madrigal de Barcelone est remarquable. Ce disque doit permettre de renouveler le répertoire des auditions sur la Renaissance. La gravure est très belle. (1).

Avec Claude LE JEUNE, nous pénétrons dans la Renaissance française et plus spécialement dans ce genre particulier de la musique mesurée à l'antique ; il fut, en effet, le principal musicien de la célèbre Académie de Poésie et de Musique fondée par Antoine de Baïf en 1570. Quatorze chansons emplissent ce disque ; certaines sont connues, la *Belle Arronde, Fuyons tous d'amour le jeu* et *Voicy du gai printemps* par exemple ; la polyphonie est d'une manière générale assez simple, l'atmosphère gaie et joyeuse ; l'interprétation de l'Ensemble Jean-Paul Kreder est détaillée et nuancée ; on pourrait simplement désirer comprendre mieux les paroles dans les passages rapides, car ailleurs la prononciation est bonne. CHANT DU MONDE. (2).

Vient ensuite un disque intrumental de la marque SUPRAPHON, et interprété par le « Pro Arte Musica Ensemble ». Sur la première face se trouvent des danses de quatre siècles qui nous révèlent des noms de musiciens bien souvent inconnus : Isaac HEINRICH (1450-1517), musicien flamand qui écrivit surtout des chansons, Christophe DEMANTIUS (1567-1643), né en Bohème dont nous entendons une dynamique « *Intrada* », Johannes B. TOLAR duquel on ne sait presque rien sauf qu'il vécut en Moravie et fit partie de l'ordre des Jésuites, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et enfin Johann Heinrich SCHMELZER qui fut membre de la chapelle impériale de Vienne une grande partie de sa vie avant d'en devenir le maître, et dont est présentée la suite de danses : « *Une leçon d'escrime* ». La seconde face est consacrée aux maîtres flamands : Gilles BINCHOIS, Jean OCKEGHEM, Josquin DES PRES, Adrian WILLAERT et Roland de LASSUS dont les œuvres choisies sont ici jouées sur les instruments ; cette transcription, ainsi que les instruments utilisés sont peut-être discutables, néanmoins la beauté de la polyphonie reste intacte et on peut l'admirer tout à loisir. L'ensemble de ce disque est joué avec une formation comprenant suivant les morceaux des instruments à cordes, une flûte à bec, un clavecin et quelques instruments à percussion. Tout cela est très soigné. SUPRAPHON. (3).

Cinq disques se réclament de la rubrique des concertos. Tout d'abord une excellente production de la maison PHILIPS ; sous le titre « Concert des six nations » se trouvent groupés des danses, des divertissements et des concertos du XVIII^e siècle. VIVALDI représente l'Italie, SWEELINCK les Pays-Bas, TELEMANN l'Allemagne, GRETRY la Belgique, PURCELL l'Angleterre et FRANCOEUR la France. Les solistes de ces diverses œuvres sont J.-P. Rampal et M. André accompagnés par un orchestre à cordes dirigé par Armand Birbaum. Ce disque est intéressant pour la variété de son programme, la qualité du choix des morceaux et aussi pour la netteté avec laquelle on peut repérer les instruments à vent, la flûte et la trompette et faire étudier à nos élèves les caractères de ces sonorités ; ce n'est pas un disque fait pour être écouté d'un bout à l'autre à cause de la diversité des œuvres et aussi de leur brièveté, mais il est à recommander chaleureusement. PHILIPS. (4).

L'ensemble italien « I Musici » n'est plus à découvrir ; ses concerts parisiens comme ses enregistrements remportent un succès considérable. Nous nous contenterons donc de signaler deux de leurs derniers disques qui viendront augmenter la collection de leurs fervents admirateurs ; le premier intitulé « Il Favorito-I Musici » groupe des concertos de VIVALDI, CORELLI, ALBINONI et MANFREDINI. (5) ; le second rassemble trois concertos de HAENDEL, BACH (pour *piano en fa mineur* avec Maria Teresa Garatti) et Joseph HAYDN (pour *violon en ut majeur* avec Félix Ayo). PHILIPS. (6).

La marque AMADEO nous propose un excellent disque consacré à trois des cinq « Lyrenkonzerte » de Joseph HAYDN ; il est difficile de se faire une idée de cet instrument que l'on appelait la « Lyre » à l'époque ; les renseignements des dictionnaires sont pauvres et la notice du disque, en allemand malheureusement, également ; ce qui est certain c'est que ces œuvres très belles et parfaitement gravées ici furent écrites en 1785 pour le Roi de Naples Ferdinand IV qui pratiquait le jeu de cet instrument. AMADEO. (7).

Et nous terminerons cette rubrique concertos avec deux piliers de la littérature violoncellistique : le *Concerto* de SCHUMANN et les *Variations* sur un thème rococo de TCHAIKOVSKY. L'interprète, Maurice Gendron est l'un des plus brillants virtuoses de l'actuelle école de violoncelle ; son interprétation se distingue ici par la précision de la virtuosité et par une musicalité faite à la fois de chaleur et de distinction. Gravure remarquable qui restitue parfaitement la sonorité du violoncelle. (8).

Quatre disques de quatuors à cordes vont nous permettre de survoler la littérature de cette formation depuis BOCCHERINI jusqu'à DVORAK. Le premier, consacré à quatre *Quatuors* de BOCCHERINI permettra à ceux qui ne pratiquent pas le jeu du quatuor à cordes de faire connaissance avec les œuvres de celui qui passe pour être le créateur de la forme. On a souvent dit que dans les Quatuors de Boccherini, le premier violon seul avait la parole, les trois autres instruments étant réduits au rôle d'accompagnement ; les exemples gravés sur ce disque prouveront aisément le contraire et montreront le dynamisme de certains mouvements rapides de même que la profondeur d'expression de certains adagios. Il faut ajouter que l'interprétation du New Music Quartett est faite pour mettre en valeur ces qualités. FONTANA. (9).

Le disque suivant est également à recommander aux mélomanes tentés par les curiosités ?. Sous le titre « *Quatre quatuors rococos* » sont groupés des œuvres de Karl Ditters von DITTERSDORF, Franz-Xaver RICHTER, Franz-Anton ROSSETTI et Franz ASPLMAYR ; tous ces musiciens font partie de la fameuse Ecole de Mannheim dont on parle beaucoup dans les livres, mais dont on entend peu de musique vivante. Voilà donc une excellente occasion de connaître cette musique qui est à l'origine de toute la musique symphonique de la fin du XVIII^e siècle. La partie du premier violon est souvent la plus importante, mais ce n'est pas constant et les autres instruments, comme l'alto ou le violoncelle ont un rôle de premier plan à jouer de temps en temps. Ce disque est intéressant pour le plaisir personnel comme pour le cours d'Histoire de la Musique. L'interprétation du Quatuor Oistersek de Cologne est très bonne. PHILIPS. (10).

Signalons ensuite le célèbre *Quatuor* de SCHUBERT « *La Jeune Fille et la Mort* » qui doit son titre au second mouvement, Andante con moto, série de six variations sur le thème du Lied du même nom. L'interprétation du Quatuor Hongrois est de tout premier ordre, d'un équilibre qui permet une perception claire des différentes parties, justement accentuée, suffisamment romantique et chaleureuse, sans tomber dans aucun excès. La seconde face est complétée par le Menuet du Quatuor en la mineur, op. 29. DISCOPHILES. (11).

Les *Quatuors* de DVORAK et de TCHAIKOVSKY sont très peu connus ; le mérite de ce disque FONTANA est de nous en faire connaître un de chacun de ces compositeurs. TCHAIKOVSKY composa son second quatuor en 1874 ; l'œuvre fut écrite assez rapidement ce qui explique sa grande spontanéité, qui n'exclut pas une solide construction. L'interprétation du Quatuor Borodine de Moscou met bien en valeur les caractères de l'œuvre. Quant au sixième quatuor de Dvorak, il vit le jour beaucoup plus tard, en 1893 : il est intitulé « Quatuor américain », mais tout comme la Symphonie du Nouveau Monde, il reste très slave d'inspiration. Celui qui aime la musique de Dvorak d'une manière générale, sera très heureux à l'audition de cette fort belle œuvre interprétée remarquablement par le Quatuor Janacek. FONTANA. (12).

Nous aborderons maintenant le chapitre de la musique religieuse avec la « *Missa in tempore belli* » de Joseph HAYDN. Cette œuvre date de 1796, époque où Haydn rentrait de son premier voyage en Angleterre, et fut écrite pour la « Bergkirche » d'Eisenstadt, propriété du Prince Esterhazy ; elle est la première d'une série d'œuvres qui devait comprendre la Création, les Saisons et certains grands quatuors à cordes comme ceux des op. 76 et 77. Son style est plein de force et très éclatant ; les airs des solistes comportent volontiers des vocalises. L'exécution que conduit Hans Gillesberger, à la tête d'un orchestre et d'un chœur viennois est très dynamique. Vox. (13).

« *Betulia Liberata* » est le seul véritable oratorio de MOZART ; l'origine et l'histoire de cet ouvrage sont encore très mal connus ; il porte le n° 118 du catalogue de Kochel et fut écrit dans le courant de l'année 1771. Le texte est de Metastase, et fut mis en musique par de nombreux compositeurs de l'époque. L'ensemble de la partition est le témoin de la maitrise du jeune Mozart de 15 ans ; c'est simple, en général, mais on y trouve en plusieurs endroits des indices de ce dont il sera capable plus tard ; bien des grandes pages futures y sont annoncées : grandeur des chœurs, intensité de certains airs, usage du récitatif accompagné qui laisse prévoir les grandes pages des opéras. L'ouvrage est interprété d'une manière remarquable par un ensemble de Milan placé sous la direction de Carlo Felice Cillario ; la plaquette de présentation est très bien réalisée ; elle comporte plusieurs gravures fort bien choisies, une étude pertinente de Carl de Nys et le texte intégral en italien, langue originale de l'œuvre ainsi qu'en français, anglais et allemand. Ce coffret présenté par les Archives Sonores de la Musique Sacrée et la marque LUMEN est à recommander chaleureusement et sans restriction. (14).

Décidément, cette discothèque est riche en curiosités ; car c'est dans cet état d'esprit que nous accueillons le disque du *Requiem* de CHERUBINI. L'auteur de Médée est, en effet, bien peu connu des mélomanes d'aujourd'hui et les exécutions de ses œuvres sont rarissimes ; le disque vient donc rendre un hommage bien mérité à celui que Beethoven et Berlioz considéraient comme l'un des plus grands compositeurs de l'époque. Comme toutes les œuvres de Chérubini, le Requiem est d'une grande perfection formelle, et les effets dramatiques, d'une grande profondeur d'expression, sont nombreux. On s'accorde généralement à reconnaître le Dies Irae comme étant le meilleur morceau de la partition. L'œuvre est écrite pour un chœur mixte et un orchestre dans lequel Cherubini se plait à varier les sonorités. Enregistrement excellent réalisé sous la direction de Roger Wagner ; c'est un disque CAPITOL. (15).

De la beauté formelle assez sévère de Cherubini, nous passons au lyrisme et au romantisme sans aucune retenue de Franz LISZT. La « *Missa* » solemnis pour la consécration

de la basilique de Gran fut écrite en 1855 et jouée pour la première fois le 31 août 1856. Cette messe qui est contemporaine de Poèmes Symphoniques comme les Préludes est une œuvre autant orchestrale que chorale ; elle exprime toutes les idées nouvelles de Liszt sur la musique religieuse et on ne peut se retenir de citer ce que l'auteur disait à Wagner à son propos : « J'y ai davantage prié que travaillé ». L'interprétation confiée à des artistes hongrois, une chorale et un orchestre de Budapest dirigés par Janos Ferencsik est tout à fait remarquable ; la gravure est digne de la marque DEUTSCHE GRAMMOPHON. (16).

Karol SZYMANOVSKY, né en 1882 et mort en 1937, est le seul musicien polonais qui ait tenté de faire revivre l'âme musicale de son pays. Ayant fait une partie de ses études à Varsovie, il fut membre au début du siècle du mouvement « Jeune Pologne », et ses premières œuvres remportèrent un gros succès. Il est encore aujourd'hui très mal connu du public français et assez facilement décrié. On retrouve dans ses œuvres des influences telles que celles de Debussy dont il semble connaître à fond le langage, et également de Wagner et de Strauss. Il sut en outre introduire dans sa musique de nombreux thèmes folkloriques. Les deux œuvres gravées sur ce disque, le *Stabat Mater* et la *Symphonie* n° 3 (1916) sont originales et séduisantes. La Symphonie est écrite sur un poème d'un ancien poète persan Yalal-al-Din Rumi ; l'ensemble orchestral qu'elle nécessite est absolument monumental. Encore un disque à recommander pour la gravure comme pour l'interprétation. CHANT DU MONDE. (17).

Poursuivant sa publication de l'œuvre pour orchestre de Maurice RAVEL, PATHÉ MARCONI nous propose un second volume comportant *Ma Mère l'Oye* et les *Valses Nobles et Sentimentales*. Les Contes de Ma Mère l'Oye, suite de cinq pièces pour piano à quatre mains ont été écrits en 1908, puis transformés en ballet par l'adjonction d'un Prélude, d'une Danse du rouet et de quelques interludes ; c'est cette dernière version qui est ici enregistrée ; nous regretterons seulement que la notice de Jean Cotté ait été rédigée comme s'il s'agissait de la suite et non du ballet, car les pièces ne se succèdent pas dans le même ordre. Les Valses Nobles et Sentimentales datent de la même époque ; d'abord écrites pour le piano, elles furent orchestrées et présentées au Châtelet le 22 avril 1912 sous la forme d'un ballet ayant pour titre : Adélaïde ou le langage des fleurs. L'interprétation d'André Cluytens est très nuancée, bien mesurée, et met parfaitement en valeur les plans sonores et les divers instruments utilisés, ce que la pureté de la gravure vient encore souligner. COLUMBIA. (18).

La musique pour piano est représentée ce mois-ci par deux disques : le premier est le Volume 3 de l'intégrale de l'œuvre pour piano de Claude DEBUSSY jouée par Werner Haas ; nous avons déjà dit tout le bien que nous pensions de cette série et également les quelques réserves — oh ! très légères — en ce qui concerne la sonorité de l'enregistrement, aussi nous contenterons-nous de donner le programme de ce disque : les Préludes du livre I et la suite « *Pour le piano* ». Un très bel ensemble. FONTANA. (19).

Le second est destiné à faire revivre un musicien oublié : Déodat de SEVERAC. Né en 1873 à Saint-Félix-de-Camaran, et mort en 1921 à Céret, il fait ses études musicales à la Schola Cantorum où il suit le cours de composition de Vincent d'Indy, après être passé quelques mois au Conservatoire. Sa musique est très sincère et Séverac se plait à chanter la nature ; c'est ce que nous constatons en écoutant le programme de ce disque qui comporte des extraits de *Cerdana*, *en Vacances*, *en Languedoc* et les *Baigneuses au Soleil*. Félicitons Jean-Joël Barbier présentateur et interprète de ce disque ainsi que l'éditeur ERATO pour la qualité technique. (20).

Enfin, nous achèverons cette chronique en recommandant tout particulièrement cet enregistrement de la DEUTSCHE GRAMMOPHON sur lequel se trouvent de larges extraits de *Mathis le Peintre* de Paul HINDEMITH. Ce disque paraît juste à temps pour illustrer d'une manière remarquable l'excellente étude de notre ami Olivier Corbiot sur l'œuvre d'Hindemith. Nous nous bornerons donc à mentionner les noms des artistes qui participent à cette interprétation et qui suffisent à en faire valoir les qualités : Mathis : Dietrich Fischer-Dieskau, Regina : Pilar Lorengar, et Albrecht : Donald Grobe. (21).

(1) **LA RENAISSANCE ESPAGNOLE.** 25/33 Harmonia Mundi HMO 25 305.

(2) **CLAUDE LA JEUNE. Chants de la Renaissance.** 30/33 Chant du Monde LDX A 8 291.

(3) **PRO ARTE ANTIQUA ENSEMBLE.** 30/33 Supraphon SUA 14012.

(4) **CONCERT DES SIX NATIONS.** 30/33 Philips A 00.562 L.

(5) **IL FAVORITO-I MUSICI.** 30/33 Philips L 02.246 L.

(6) **HÆNDEL. Concerto grosso,** op. 6, n° 4. 30/33 Philips L 02.275.
BACH. Concerto pour piano, bwv 1056. 30/33 Philips L 02.275.
HAYDN. Concerto pour violon, n° 1. 30/33 Philips L 02.275.

(7) **HAYDN. Lyrenkonzerte.** 30/33 Amadéo AVRS 6176.

(8) **SCHUMANN. Concerto pour violoncelle.** 30/33 Philips L 02.243 L.
TCHAIKOVSKY. Variations sur un thème rococo. Pezzo capricioso. 30/33 Philips L 02.243 L.

(9) **BOCCHERINI. Quatuors.** 30/33 Fontana 699.064 FL.

(10) **QUATRE QUATUORS ROCOCOS.** 30/33 Philips A 00.561 L.

(11) **SCHUBERT. Quatuor. « La Jeune Fille et la Mort ».** 30/33 Discophiles DF 730.070.

(12) **TCHAIKOVSKY. Quatuor n° 2.** 30/33 Fontana 698.062 FL.
DVORAK. Quatuor n° 6 « Américain ». 30/33 Fontana 698.062 FL.

(13) **HAYDN. Missa in Tempore Belli.** 30/33 Vox DL 850.

(14) **MOZART. Betulia Liberata.** 30/33 Lumen AMS 26, 27 et 28.

(15) **CHERUBINI. Messe de Requiem.** 30/33 Capitol P 8570.

(16) **LISZT. Messe de Gran.** 30/33 Deutsche Grammophon LPM 18 646.

(17) **SZYMANOWSKI. Stabat Mater.** Symphonie n° 3. 30/33 Chant du Monde LDX S 8299.

(18) **RAVEL. Ma mère l'Oye.** Valses nobles et sentimentales. 30/33 Columbia FCX 933.

(19) **DEBUSSY. Préludes pour piano,** Livre I, pour le piano. 30/33 Fontana 698.514 FL.

(20) **DEODAT DE SEVERAC.** Pièces pour piano. 30/33 Erato LDE 3203.

(21) **HINDEMITH. Mathis le Peintre** (extraits). 30/33 Deutsche Grammophon LPM 18 769.

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1962

ÉTAT. — 2e Degré

Dictée

Harmonie

Andante

Poco rit.

Allant

Cédez

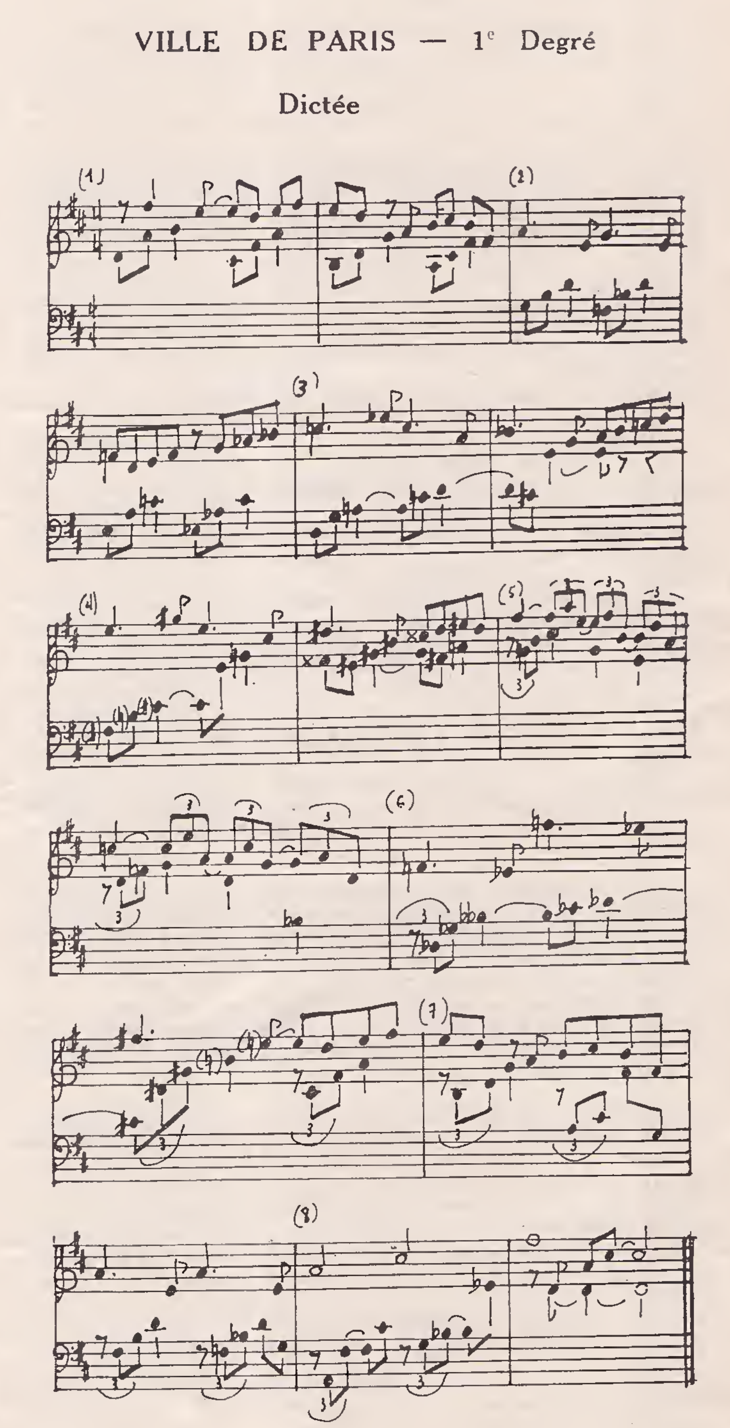
Au mouvt

crescendo

Un peu plus lent

VILLE DE PARIS — 1e Degré

Dictée



(1) Voir E.M., nos 93, 94, 95, 96, de décembre 1962, Janvier, Février et Mars 1963.

C. SAINT-SAENS : SYMPHONIE AVEC ORGUE

par Jean ROLLIN

Partition :

Ed. Durand et Fils (Paris).

Quelques rappels :
C. St-Saëns (1835-1921).

La « Symphonie avec orgue » est la 3[e] symphonie de Camille Saint-Saëns ; les deux premières avaient été écrites bien antérieurement : la première en 1853, la deuxième en 1859. Il faut reconnaître que l'auteur n'avait pas encore donné toute sa mesure dans ces deux œuvres. La troisième, écrite dans sa maturité, devait lui assurer un succès durable et une estime que les jeunes générations ne parviennent pas à lui refuser, alors qu'elles semblent se détourner du reste de l'œuvre du maître. Composée de 1884 à 1885, elle est dédiée à Liszt. Première audition : Liverpool, par la Société Philharmonique de Londres, en 1885. Première audition en France : Paris, Société des Concerts du Conservatoire, 9 janvier 1887.

Mûri par la vie, Saint-Saëns a voulu donner là toute sa mesure. « L'auteur, pensant que le moment était venu pour la symphonie de bénéficier des progrès de l'instrumentation moderne, a établi son orchestre de la manière suivante : 3 fl., 2 hb, 1 C.a., 2 Clarinettes, 1 Cl. B., 2 bassons, 1 C-Bon., 4 cors, 3 tromp., 3 trb, 1 tuba, 3 timbales, un orgue, un piano (4 m), 1 triangle, cymbales, une grosse caisse, quatuor à cordes habituel ». (C. Saint-Saëns).

ANALYSE MUSICALE

Lors de la première audition (en Angleterre d'abord, en France, par la suite) une analyse, à laquelle Saint-Saëns avait donné son acquiescement, donnait relativement à la forme, les renseignements suivants :

« Tout comme le quatrième Concerto pour piano et la Sonate pour piano et violon du même auteur, cette Symphonie est divisée en deux parties. Néanmoins elle renferme en principe les quatre mouvements traditionnels ; mais le premier, arrêté dans ses développements, sert d'introduction à l'adagio, et le scherzo est lié par le même procédé, au finale. Le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale ».

A la vérité, chacune des quatre parties adopte un plan assez net où l'on retrouve l'essentiel de la forme classique. Sans employer, naturellement les mots : « forme cyclique », Saint-Saëns nous apprend dans la suite de son analyse que le thème initial du premier mouvement joue un rôle primordial et qu'il est employé dans les quatre parties. Convenablement modifié, et utilisé intégralement ou partiellement, il revêt un caractère tour à tour « plaintif, sombre et agité », empreint d'un « vague sentiment d'agitation », « plus agité que précédemment », et à travers quoi « perce un sentiment fantastique », « inquiet et diabolique », pour affirmer à la fin le « triomphe de l'idée calme et élevée ».

Il est à noter qu'à aucun moment Saint-Saëns ne parle du « Dies irae » qu'il est d'usage de vouloir reconnaître dans ce premier thème (avec peut-être une certaine bonne volonté). Il n'attire pas davantage l'attention sur le rôle « cyclique » que joue, dans une certaine mesure, le thème de l'Adagio (2[e], 3[e] et 4[e] mouvements). Les rapprochements, qu'on peut légitimement faire, seraient donc l'effet du hasard.

En tout cas, cette symphonie ayant été jouée avant celle de C. Franck, est sans doute le premier exemple de symphonie écrite (volontairement) selon les principes de la « forme cyclique » (on attribue plus volontiers cet honneur à C. Franck).

1[re] Partie

Elle comprend donc deux mouvements : l'Allegro (et sa courte introduction) et l'Adagio enchaînés.

1[er] Mouvement : L'Allegro.

Débute par une « *Introduction* » Adagio 76 = croche

Un premier accord de ré bémol (1[er] renversement) tout à fait déroutant quand on est instruit du ton initial de la symphonie (ut mineur), est donné pp par les cordes. Dès la deuxième mesure on comprend que le ré bémol est une appogiature de do et que la symphonie commence par l'accord de sous-dominante du ton initial. Cet accord s'enchaîne, tout naturellement avec un accord de tierce et sixte sensible, la note do étant cette fois l'appogiature de la sensible. Dans cette atmosphère presque douloureuse, le hautbois fait entendre un thème (1) dans lequel on reconnaît un fragment du thème de l'allegro (2). Saint-Saëns ne semble pas avoir même remarqué ce rapport, encore moins l'avoir « voulu » :

« Après une introduction lente consistant en quelques mesures d'un caractère plaintif... ». Saint-Saëns ne nous renseigne pas davantage.

Les bassons et les clarinettes reprennent ensuite les mêmes formules d'accord et le thème (1) est repris, cette fois, par les 3 flûtes à l'unisson, puis, en écho, et résonnant comme une sourde menace, il passe aux contrebasses (à cordes) en pizzicati ; se transformant alors en une formule des plus classiques de cadence parfaite, il ouvre la voie à :

L'Allegro moderato.

« Le quatuor expose le thème initial (il s'agit de [2]) d'un sentiment sombre et agité. Une première transformation de ce thème mène à un deuxième motif qui se distingue par un sentiment de tranquillité plus grande. Ce motif, après un court développement présentant les deux thèmes simultanément, apparaît dans une forme caractéristique de courte durée. Suit une deuxième transformation du thème initial qui laisse entendre par intervalles les notes plaintives de l'introduction. Des épisodes variés amènent avec eux un calme progressif et préparent ainsi l'adagio ».

Seules ces quelques lignes de Saint-Saëns nous permettent d'établir le motif que le musicien considère comme le deuxième thème de son allegro. La « première transformation du thème initial » se trouve à la lettre E (de la partition) ; le deuxième motif (Ex. 3) est exposé à la lettre F. Le « court développement présentant les deux thèmes simultanément » commence à G et le passage où le motif (2[e] thème) « apparaît dans une forme caractéristique de courte durée » commence 10 mesures après G. La « deuxième transformation du thème initial » qui « laisse entendre par intervalles les notes plaintives de l'introduction », commence 10 mesures après H. A J commencent « les épisodes variés », sur lesquels Saint-Saëns ne s'étend pas autrement, mais où nous sommes bien forcés de reconnaître à la lettre M la réexposition pure et simple (à quelques différences près) de tout le début de l'Allegro « thème initial » et « deuxième motif » compris. L'Allegro est donc bien construit dans la forme classique traditionnelle. Cependant 5 mesures avant C apparaît un motif bien différent du

« motif initial » (4). Par plusieurs caractéristiques il fait penser à ce que Saint-Saëns semble considérer comme le « deuxième motif » : même rythme; même caractère « expressif » accompagné du rythme inquiet issu du thème initial. Une modulation (lettre D) affirme le ton de sol (dominante) et ramène 11 mesures plus loin, dans le ton d'ut mineur le thème initial. Si l'on considère ce motif (4) comme le véritable second motif, l'analyse de l'allegro devient très claire :

Exposition : Mesure 12 à lettre E (1er thème mes. 12 à 5 mes. avant C - 2e thème 5 mes. avant C à 6 mes. avant E - conclusion (sur le 1er thème) 6 mes. avant E à E).

Développement : de E à M : 1er thème à E - 2e th. à F - Combinaison de (1) et (2) à G - 2e thème 10 mes. après G - 1er thème 9 mes. après H (avec dialogue avec le th. de l'introduction, issu de ce premier th.) - 2e th. à J (avec dialogue entre le thème initial et lui-même en augmentation).

Réexposition : de M à 6 mes. avant O (1er th. M à N - 2e th. 1 mes. après N - conclusion 1 mes. avant O à 6 mes. avant O)

Coda : 6 mesures avant O à l'adagio : 1er th. : du début jusqu'à 13 mes. après O - 2e th. 14 mes. de O à 4 mes. après P. 1er thème 10 mes. de P à la fin avec dialogue entre ce thème et lui-même sous la forme de l'extrait servant à l'introduction.

De cette façon l'enchaînement des tonalités est le suivant : *Exposition :* 1er thème *ut*; 2e thème *ut* avec modulation à la dominante. *Développement* : débute en *la bémol* et aboutit, après plusieurs modulations, à *ut*. *Réexposition* : 1er thème *ut*, 2e thème *ut* (avec la même modulation à la dominante). *Coda la bémol* aboutissant finalement à *ré bémol*, ton de l'Adagio.

Dans l'analyse, il est difficile de faire abstraction du thème (3) étant donné son importance dans le développement. Il est difficile de le rattacher au thème (2) tant il se rapproche de (4).

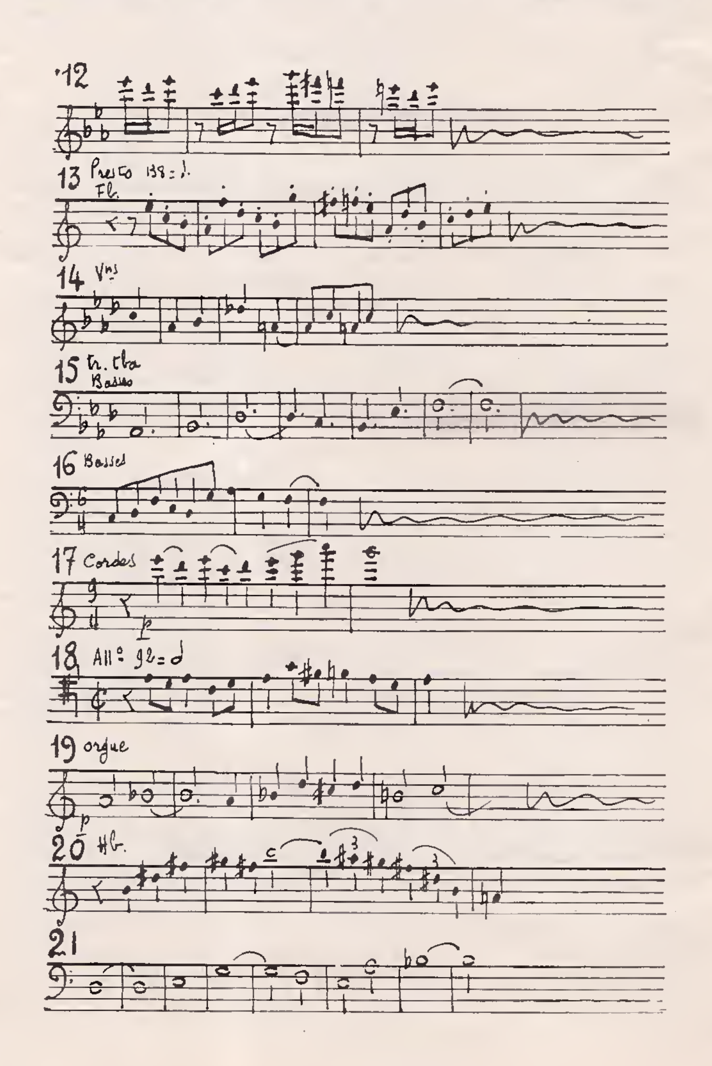
Une autre analyse peut consister à considérer (4) comme le véritable deuxième thème (en s'appuyant sur l'analyse attribuée à Saint-Saëns) et à admettre, sans s'occuper autrement de (3), que l'exposition se poursuit jusqu'à l'énoncé de (4) en la bémol abordé par la sous-dominante (ré bémol). La réexposition se poursuivrait jusqu'à l'énoncé de (4) en ut (toujours abordé par la dominante, ici fa). Il s'ensuit une confusion totale dans le plan du développement et dans l'enchaînement des tonalités. Le seul défaut de la première analyse est de voir dans l'exposition le 2e thème (ex. 3) présenté dans la tonalité initiale d'ut mineur, comme dans la réexposition. La modulation au ton de la dominante vient atténuer cette impression. D'autre part le développement et la coda commencent semblablement. Avec ces réserves, nous nous en tiendrons ici à la première analyse et nous hésiterons à reconnaître, de plus, le « Dies irae » dans (2).

Exposition.

Les violons et altos font entendre p° (2) comme un murmure inquiet au-dessus de quoi s'élève (1), donné au basson et à la clarinette d'abord, puis repris par le hautbois et cor anglais auxquels s'adjoint enfin le cor. Le thème (2) se développe, surtout rythmiquement, aux cordes, tandis que (3 mesures avant A) les trompettes et trombones (pp) esquissent un contre-sujet, d'une importance secondaire (5), que nous retrouverons cependant plusieurs fois. On aboutit alors (A) sur une pédale de dominante donnée aux cors et trompettes et on assiste à une réexposition de toute cette partie dans des conditions nouvelles d'orchestration : les bois se mêlent aux cordes pour exposer (2) légèrement modifié par des liaisons (aux cordes). Le thème (1) passe alors aux cordes et trompette. L'ensemble s'enfle dans un court crescendo auquel se joint le thème (5) donné par les bois sur tenues des cuivres, puis se calme; seul le rythme de (2) est exécuté par les violons et tandis qu'il se poursuit, basson et cor anglais font entendre le thème (3), selon nous la deuxième idée. Après quelques incursions dans des tonalités un peu éloignées (ré majeur, la bémol), la tonalité d'ut venait d'être affirmée et c'est dans cette tonalité que (3) est exposé. Les modulations se font plus inattendues : mi bémol mineur, fa dièse mineur. Les cuivres entrent peu à peu, et l'orchestre se fait de plus en plus véhément, jusqu'à donner toute sa mesure à la lettre (D) où le thème (3) atteint son point culminant. Rapide decrescendo sur le mouvement descendant que les cordes dessinent sur la fin du thème (3), qui nous a, semble-t-il, livré toute sa richesse. La présence du fa dièse évoque la tonalité de sol mineur, mais l'accord de dominante à quinte diminuée se résout rapidement sur un accord d'ut mineur qui rétablit la tonalité initiale dans laquelle le thème (2) est repris comme une phrase conclusive qui clôt effectivement cette exposition.

Développement (lettre E).

Il commence par une modification du thème initial (6) confiée aux bois sur tenue des cors et bassons, dialoguant avec les cordes, dans la tonalité de la bémol. A ce premier (et court) épisode, après une fugitive allusion à ré bémol, commence un épisode plus important (lettre F) empruntant sa matière au thème second de l'exposition (ex. 3). Là, on a cru voir l'exposé du véritable thème (ex. 4). Il nous semble que le thème (3) contient l'essentiel de ce motif (le rythme syncopé, le caractère général expressif, l'accompagnement issu du thème 2). Malgré les apparences qui peuvent faire croire à une modulation en ré bémol, c'est bien encore en la bémol que ce développement se déroule (présence du sol naturel dans la ligne mélodique, entre autres). Ce motif (4) est joué par les 1ers violons



accompagnés des bassons et cor, tandis que seconds violons et altos rappellent le thème (2) par son rythme et que les violoncelles et contrebasses déroulent un mouvement chromatique. L'ensemble module en ré bémol fugitivement et est repris en la bémol par les bois sur accompagnement des violons et altos tandis que la clarinette basse, les bassons et contre-bassons exécutent le mouvement chromatique. Le motif (4) est esquissé ensuite aux cordes avec le rythme de (2) puis, tandis qu'il passe aux bois, à nouveau, les cordes se contentant de rappeler le rythme de (2) par des trémolos mesurés, retentit aux trombones le thème (2) dans une nouvelle présentation (en augmentation) (7). Quoique pp, l'ensemble revêt un caractère de menace sourde (où l'on peut entendre, si l'on veut une réminiscence du « Dies irae ») qui contraste avec le calme relatif de (4). Mais la timbale intervient en un roulement crescendo et l'orchestre entier concourt à exprimer, par une modification de (4) un enthousiasme qui semble repousser le sombre avertissement précédent. Les cuivres, ff, surtout, ont la parole tandis que les cordes, rapidement, abandonnent le motif (4) pour reprendre un développement issu de (2). Après une sorte d'exaspération du rythme, le calme revient et avec lui le thème (2) dans une version nouvelle (8). Le fragment (1) se greffe sur l'ensemble par la voix des flûtes. A la lettre (I) les rôles s'inversent: le thème (2) dans sa forme (8) passe aux bois, aidés bientôt des cors, et le thème (1) est repris par les cordes. Modulations assez nombreuses ramenant un fragment du thème (3) aux violons doublés parfois des bois, tandis que les altos reprennent le rythme de (2). Bientôt, sous cet ensemble retentit le début du thème (2) en augmentation aux trombones. Là, le caractère est bien celui du « Dies irae » limité à ses cinq premières notes. L'ensemble aboutit à un fortissimo d'une puissance remarquable où triomphe le thème (3) limité au fragment ci-dessus; puis dans des traits brillants de violons (toujours issus de (2) soutenus des bois et cors, on aborde la réexposition.

Réexposition.

Elle se fait, très régulièrement, dans le ton initial. Ce sont toujours les cordes qui font entendre le thème (2) mais dans son aspect syncopé. L'exposition de ce thème ne sera pas reprise comme dans l'exposition. Quelques différences d'orchestration suffisent à donner à ce passage un caractère nouveau. Même emploi de (1) et de (5). La tonalité de do mineur affirmée, l'exposé du deuxième thème (3) se fait encore dans la tonalité initiale; mais c'est les cor anglais et bassons, clarinettes et clarinette basse aidés des cors qui s'en emparent, tandis que les cordes continuent à développer le thème (2). Même processus dans le développement du thème secondaire. Après un grand crescendo qui atteint son point culminant lors de l'énoncé de la seconde partie de ce thème, l'orchestre décroît rapidement et nous fait retrouver l'atmosphère mystérieuse et angoissée du début : réapparition fugitive aux cordes du thème (2) dans sa forme syncopée, puis même amorce de développement commençant la coda dans laquelle réapparaît le thème (4) au ton de la sous-dominante (fa) aux cordes, puis, sur une pédale de mi naturel, aux bois et cordes. Les timbales scandent un rythme qui ramène tout naturellement le thème (2) sous son aspect (8) en pizz. Dans cette ambiance de sourde menace s'élève, au hautbois, le thème (1) comme une plainte lointaine, reprise par les violoncelles et contrebasses, en écho, en pizz. sur tenue des cors. Cette première partie s'achève dans un imperceptible ppp suivi d'un long point d'arrêt dans une atmosphère tonale incertaine. Elle a été dominée constamment par une atmosphère d'angoisse (2), de passion et de révolte (3) dans laquelle (4) (quel que soit le rôle qu'on lui attribue: développement de (3) ou véritable second thème, ou 3[e] thème) vient apporter un rayon d'espoir.

(A suivre.)

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-Ve — ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par

Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine

et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur des Etudes : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux Examens du Professorat de la Ville et de l'Etat

C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Au concours d'entrée aux classes préparatoires au C.A.E.M. :

Lycée La Fontaine et Cours Normal de la Ville de Paris

assuré par :

André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie — R. BRYCKAERT, Bernard BARON : Solfège — Anna TALIFERT : Chant — R. BRYCKAERT : Pédagogie — Olivier CORBIOT : Commentaires de disques — Jean-Etienne MARIE : Acoustique

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la 1re partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la 1re Partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat

de 9 h. 30 à 12 h. et de 14 h. 30 à 19 h.

AVIS ADMINISTRATIFS

Traitements applicables aux fonctionnaires relevant de la Direction Générale de l'organisation et des programmes scolaires au 1er décembre 1962

Professeurs certifiés :
(Echelle 2).

	Indices réels	Traitements
5e échelon	597	21.880
4e échelon	574	21.037
3e échelon	536	19.644
2e échelon	490	17.959
1er échelon	449	16.456

(Echelle 1).

	Indices réels	Traitements
11e échelon	574	21.037
10e échelon	536	19.644
9e échelon	490	17.959
8e échelon	449	16.456
7e échelon	418	15.320
6e échelon	388	14.220
5e échelon	361	13.231
4e échelon	334	12.241
3e échelon	304	11.142
2e échelon	274	10.042
1er échelon	228	8.356

Chargés d'enseignement :

	Indices réels	Traitements
11e échelon	460	16.859
10e échelon	433	15.869
9e échelon	406	14.880
8e échelon	380	13.927
7e échelon	354	12.974
6e échelon	331	12.131
5e échelon	308	11.288
4e échelon	285	10.445
3e échelon	263	9.639
2e échelon	240	8.796
1er échelon	203	7.440

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (1re catégorie).

	Indices réels	Traitements
8e échelon	433	15.869
7e échelon	410	15.027
6e échelon	388	14.220
5e échelon	361	13.231
4e échelon	334	12.241
3e échelon	304	11.142
2e échelon	274	10.042
1er échelon	228	8.356

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. 1er degré (2e catégorie).

	Indices réels	Traitements
8e échelon	372	13.634
7e échelon	342	12.534
6e échelon	319	11.691
5e échelon	297	10.885
4e échelon	277	10.152
3e échelon	254	9.309
2e échelon	232	8.503
1er échelon	203	7.440

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (3e catégorie).

	Indices réels	Traitements
8e échelon	308	11.288
7e échelon	293	10.738
6e échelon	274	10.042
5e échelon	254	9.309
4e échelon	236	8.649
3e échelon	217	7.953
2e échelon	196	7.183
1er échelon	165	6.047

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE

MÉTHODE ACTIVE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE **MAURICE CHEVAIS**

Inspecteur de l'Enseignement Musical

Ouvrages adoptés par l'Education Nationale

◆

ABECEDAIRE MUSICAL 1er LIVRE DE L'ELEVE : Premiers exercices - Etude élémentaire des signes de notation - Préparation au solfège - Initiation au chant choral - Le Solfège au certificat d'études - 247 exercices variés à une voix - 18 chants d'école. Un cahier grand format illustré de nombreux dessins originaux et amusants à la portée des jeunes enfants, sur beau papier .... **3,40 Frs**

ILLUSTRATION SONORE DE L'ABECEDAIRE MUSICAL, 90 exercices, Chants à une ou plusieurs voix, canons, extraits de l'Abécédaire Musical. 3 disques, 33 tours, 17 centimètres, en une pochette .... **31,74 Frs**

SOLFEGE SCOLAIRE (3.200.000 vendus). 745 morceaux variés, chants-application, canons, chants populaires et nationaux, chants d'école d'auteurs classiques et modernes à une et deux voix, orientant vers le chant choral. Nombreuses illustrations, portraits de musiciens : 2 volumes de 128 pages, sur beau papier. Chacun .... **5,50 Frs**

EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE traité de Pédagogie musicale : **I. L'enfant et la musique.** L'observation des enfants. **14,80 Frs. — II. L'art d'enseigner.** Les méthodes. Les programmes, **11,10 Frs. — III. La méthode active et directe.** Partie pratique et pédagogique. **11,10 Frs. — IV. Les épreuves de pédagogie aux examens du Professorat. 10,00 Frs.**

CAHIERS DE CHANT CHORALE Choix de chœurs pour écoles, chorales à voix égales et chorales à voix mixtes, fêtes de la jeunesse, séances d'éducation physique : **Formation chorale** (à l'usage du maître) .... **4,00 Frs. — 75 canons avec paroles .... 3,85 Frs. — Fête des Fleurs .... 2,90 Frs. — Pour la Semaine des Mères .... 2,90 Frs. — Sur la route .... 2,90 Frs. — La Fête du Travail .... 2,90 Frs.**

Les PRIX ci-dessus, déjà pratiqués en 1962, sont GARANTIS de nouveau pour toute la durée de la prochaine rentrée

En vente chez votre Fournisseur habituel

Expédition assurée dans les plus **brefs délais**

ALPHONSE LEDUC - éditeur 175 rue Saint-Honoré - PARIS

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R.) Grammaire musicale.
Berthod (A.) Intervalles. Mesures. Rythmes.
Delabre (L. G.) Exercices de solfège en 2 volumes.
Delamorinière (H.) et Musson (A.) La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y.) 30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
— » Réalisations.
Durand (J.) Eléments d'harmonie.
Favre (G.) Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
— Exercices de solfège pour les classes de 4^e^ et de 3^e^ des lycées et collèges et la 2^e^ année des écoles normales.
— 6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
— 3 Leçons de solfège à chts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
Gabeaud (A.) Guide pratique d'analyse musicale en 2 volumes.
Margat (Y.) Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
— Réalisations des exercices en 2 cah.
— Traité de l'harmonie classique.
— Réalisations du traité d'harmonie.
— Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Ravize (A.) 32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).
Renauld (P.) Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
Schlosser (P.) Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.
Solfège de concours à 1 et 2 voix (1961).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

Favre (G.) Musiciens français modernes.
— » » contemporains.
— R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

Cocheux (R.) Chantez petits enfants (10 chansons).
Gey (J.) Les fleurs de mon jardin (12 ch.).
Milhaud (D.) A propos de bottes (Conte musical).
— Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
— Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
Pivo (P.) La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
Schlosser (P.) Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

Canteloube (J.) St-Pé. Où allez-vous la belle 3 Vx E
Favre (G.) La caille 3 Vx E
— La petite poule grise 3 Vx E
— Ma Normandie 3 Vx E
— Pauvre gazelle 3 Vx E extraite de la Cantate du Jardin Vert).
— Par un beau clair de lune 3 Vx E
— 2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau) 3 Vx M
— Chœurs à 2 voix (50 harmonisations).
1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16^e^ et 17^e^ siècles.
2^e^ Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.
Pascal (Cl.) 12 Chansons françaises 3 Vx E
— 25 Chansons françaises 2 Vx E
Schmitt (Fl.) De vive voix op. 131 3 Vx E
n° 1 Roi et Dame de carreau
n° 2 Vetyver
n° 3 Pastourettes
n° 4 Enserrée dans le port
n° 5 La tour d'amour

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

Musson (A.) La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.
Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :
1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IX^{e}

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVII^{e} Siècle : Classes de 6^{e} et 5^{e}, Cours complémentaire 2^{e} année, E.P.S. 1re année.
2^{e} Tome : Du XVII^{e} siècle à Beethoven : Classe de 4^{e}, 2^{e} année E.P.S.
3^{e} Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3^{e}, E.P.S., 3^{e} année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6^{e} et 5^{e}, Cours complémentaire 2^{e} année E.P.S., 1re année.
2^{e} Livre : Classe de 4^{e}, E.P.S., 2^{e} année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3^{e} Livre: Classe de 3^{e}, E.P.S., 3^{e} année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6^{e} et 5^{e}, Cours complémentaire 2^{e} année, E.P.S., 1re année.
2^{e} Livre: Classes de 4^{e} et 3^{e}, E.P.S., 2^{e} année.
3^{e} Livre : Classes de 2^{e} et 1re, E.P.S., 3^{e} année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8^{e} et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2^{e} Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - *La Clé des Chants*, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - *Cinquante-huit Canons*, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - *La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.*
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XV^{e} au XVIII^{e} siècles.
R. DELFAU. - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - *15 Chansons Françaises* du XVI^{e} siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - *Rondeaux.* à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - *Les Chansons du Perce-Neige.* en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2^{e} cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mèlodies et chœurs à 2 ou 3 voies égales des XVII^{e}, XVIII^{e}, XIX^{e} siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVI^{e}, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne.
CHŒURS à et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).

— *Envoi sur demande* —

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 2^{e} trim. 1963 — Directeur-Gérant : A. MUSSON